RICHARD MUTHER
GESCHICHTE DER ENGLISCHEN MALEREI




EX LIBRIS
NIKA PEVSNER



GESCHICHTE DER ENGLISCHEN MALEREI

Von Richard Muther erschien im gleichen Verlage:

Ein Jahrhundert französischer Malerei.
Mit 126 Abbildungen im Text. Preis gebunden M. 10,50.

GESCHICHTE DER ENGLISCHEN MALEREI

VON

RICHARD MUTHER

MIT EINHUNDERTDREIUNDFÜNFZIG ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN 1903
S. FISCHER, VERLAG



INHALT

	Seite
Einleitung	7
Die alte höfische Kunst	10
Hogarth	12
Das bürgerliche Portrait	20
Reynolds	26
Gainsborough	43
Landschaft und Tierbild	57
Die grosse Malerei	64
Bildnis und Tierstück	70
Phantastik und Geschichtsmalerei	86
Das Genre	96
Die Anfänge der Landschaftsmalerei	103
Die Entdeckung der Luft	112
Der Flug in die Sonne	120
Ermattung	131
Secession	151
Die Praerafaeliten	162
Millais	183
Leighton und der Klassizismus	197
Rossetti	212
Burne - Jones	228
Morris und das Kunstgewerbe	245
Watts	264
Dekorative Kunst, Bildnis und französischer Einschlag	290
Die Epigonen des Praerafaelitentums	299
Sittenbild und Landschaft	310
Schottland	346
Die Boys of Glasgow	366
Künstlerverzeichnis	385



Einleitung.

Die Meinungen über englische Kunst bewegten sich in Extremen. Erst herrschte die Ansicht, dass es eine englische Malerei überhaupt nicht gäbe. Denn die Engländer beschickten unsere Ausstellungen nicht. Also lag kein Grund vor, zu glauben, dass dort Bilder gemalt würden. Kaulbach an der Münchener Pinakothek zeichnete die englische Kunst als schlafendes Weib, eine zerbrochene Palette zur Seite. Man meinte, es würden in England nur Maschinen gebaut und im besten Fall alte Meister gesammelt.

Da hörte in den achtziger Jahren die Abgeschlossenheit des Landes auf. Durch Vermittelung der Kronprinzessin Friedrich kamen englische Bilder nach Berlin. Ausser der Malerei ward das englische Kunstgewerbe bekannt. Und der eigenartige Duft dieser Arbeiten wirkte so stark, dass nun England plötzlich als Dorado alles Kunstschaffens galt. Während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts hätten die Engländer den Taktstock geschwungen, die Franzosen stünden im zweiten Treffen, hätten lediglich die Anregungen aufgenommen, die von England ausgingen. So ist in den Aufsätzen von Helferich und Gurlitt, auch in meiner Geschichte der Malerei zu lesen.

Diese Behauptungen waren kühn. Denn es war noch immer fast unmöglich, die massgebenden Werke zu sehen. Wir alle, die wir schrieben über England, bemühten uns zwar, uns in Galerieen und Bibliotheken die wichtigsten Kenntnisse zu verschaffen. Wir zogen von einer Corporation-Gallery zur andern, durchsuchten Landhäuser und Schlösser; doch das Material war so schwer zu finden, so in alle Winde zerstreut, dass sich ein genauer Ueberblick nicht ergab.

Die Glasgower Ausstellung bot mir Gelegenheit, das in meinem Buch Gesagte zu kontrollieren. Sie hat vielfach enttäuscht. Die architektonischen und kunstgewerblichen Ueberraschungen, die man erhoffte, hat sie nicht gebracht. Aber wertvoll war die Centenale. In fünfzehn Sälen war das Wichtigste vereinigt, was sich in englischem Privatbesitz birgt. Alle Klassiker der englischen Malerei, deren Arbeiten kennen zu lernen man früher Monate brauchte, waren in ihren entscheidenden Werken da. Auch in London haben die Verhältnisse sich geändert. Während früher die grossen Museen fast keine modernen Bilder enthielten, gewährt jetzt die Tate Gallery trotz ihrer Ueberfüllung mit Wertlosem doch manchen fruchtbaren Fingerzeig.

Und wie es so oft geht, die genauere Bekanntschaft dämpfte die Begeisterung ab. Es kam zum Bewusstsein, dass die Behauptung von der englischen Führerschaft doch mehr oder weniger eine These war, die auf mangelhafter Kenntnis beruhte, dass der Reiz des Unbekannten, die Freude, eine neue Welt entdeckt zu haben, uns damals veranlasst hatte, sie schöner und reicher zu schildern, als sie in Wirklichkeit war. Eine so imposante Fülle grosser Künstlercharaktere wie Frankreich hat England nicht gehabt. Es ist überhaupt kaum möglich, von einer Geschichte der englischen Kunst zu reden. Denn während in Frankreich die Entwicklung einem wohlgefügten Drama gleicht, bei dem jeder Künstler nur sein Stichwort abwartet, um auf die Bühne zu treten, gehen die Engländer ganz getrennt daher. Der logische Zusammenhang fehlt. Die Bestrebungen der Einzelnen zersplittern sich. Ein architektonisches Kunstwerk lässt sich aus den zerstreuten Baublöcken nicht aufrichten. Trotzdem ist es lehrreich, diesem englischen Kunstschaffen nachzugehen. Muss man die Behauptung fallen lassen, dass England auf den Kontinent einen massgebenden Einfluss geübt hat, so steht man dafür vor einer Kunst, die eine ganz eigenartige, in sich abgeschlossene Welt bedeutet. Niemand ist im stande, das Wesen der deutschen, der schwedischen oder der russischen Malerei zu definieren. Denn alle Länder sind mehr oder weniger zu Provinzen eines grossen Weltreichs geworden, dessen

Hauptstadt Paris heisst. England allein hat seine Unabhängigkeit von Frankreich bewahrt. Hier herrscht eine Inselkunst, von der keine Brücken zu der des Kontinents führen.

Diese Eigenart zu schildern, das britische Aroma, das die Werke haben, will ich hier versuchen, lediglich gestützt auf die Notizen, die ich vor den Bildern machte. Denn englische Bücher zu lesen, habe ich mit Absicht vermieden. Es muss für jeden Menschen einmal der Augenblick kommen, wo er nicht mehr aufnimmt, nur ausgiebt. Auch kommt die englische Kunstlitteratur über den trockenen Polizeibericht „sein Vater war ein Seifensieder“ in den seltensten Fällen hinaus. So gross die Detail-Kenntnis der Schriftsteller ist, so wenig verstehen sie die Dinge in die richtige Beleuchtung zu setzen, da ihnen die Rundschau, die Kenntnis des kontinentalen Schaffens fehlt. Diese Kenntnis hat der Ausländer vor dem Einheimischen voraus. Gerade der Gegensatz, in dem die britische Kunst zu unserer eigenen steht, lässt ihn desto deutlicher ihre Eigenart fühlen. Das möge bei diesem Buche für die zahlreichen Lücken entschädigen, die im einzelnen ohne Zweifel vorhanden sind.

Die alte höfische Kunst.

Der Stammbaum der englischen Malerei ist nicht alt. Sie war noch stumm in jenen Jahren, als Italien, Deutschland und die Niederlande ihre grossen Blüte-Epochen erlebten. Freilich, ein importiertes Kunstleben hat es schon damals gegeben. Es muss der fremden Meister gedacht werden, die in England arbeiteten, der ausländischen Kunstwerke, die hier gesammelt wurden.

Heinrich VIII. steht unter den Kunst-Mäcenen des Cinquecento mit in erster Reihe. Nachdem er versucht hatte, Rafael, Tizian und Primaticcio zur Uebersiedelung nach England zu bewegen, fand er in Holbein bekanntlich den Mann, den er brauchte. Und Holbein ist der Stammvater einer riesigen Portraitisten-Dynastie geworden. Es arbeiteten nach ihm in England: von Deutschen Gottfried Kneller aus Lübeck und der Westfale Peter Lely; von Franzosen: Rigaud, Largillière und Jean Baptiste Vanloo; von Niederländern in erster Linie: van Dyck; ferner Jost van Cleve, Lucas de Heere, Willem Honthorst, Cornelis Ketel, Michel Mierevelt, Antonis Mor und Daniel Mytens. Einige reisten ab, wenn sie ihre Aufträge erledigt hatten, andere blieben und wurden Hofmaler. Allein von van Dyck sind mehr als 200 Bildnisse in den englischen Sammlungen.

Aber auch an „grosser Kunst“ hat es nicht gefehlt. Denn Karl I. war einer der begeistertsten Sammler seiner Zeit. Durch die Vermittelung von Rubens erhielt er die Rafaelschen Kartons. Er erwarb die Galerie des Herzogs von Mantua mit Bildern von Mantegna, Giulio Romano und Correggio. Philipp von Spanien schickte ihm Werke von Tizian und Tintoretto. Bei seinem Tode soll seine Sammlung 200 Nummern enthalten haben, darunter 11 Werke von Holbein, 11 von Correggio, 16 von Giulio Romano, 16 von Parmegianino, 10 von Mytens, 19 von Rafael, 7 von Rubens, 3 von Rembrandt, 7 von Tintoretto, 38 von Tizian,

16 von van Dyck, 4 von Veronese und 2 von Leonardo da Vinci. Dem König folgte der Adel. Der Graf von Arundel sammelte Antiken. Der Herzog von Buckingham kaufte 1625 für eine riesige Summe die Privatsammlung von Rubens, darunter 13 Bilder von Rubens selbst, 19 von Tizian, 13 von Veronese, 17 von Tintoretto, 3 von Leonardo da Vinci und 3 von Rafael.

Auch die Zahl der einheimischen Künstler war gross. Es waren Portraitmaler thätig wie William Dobson, Robert Walker, Gilbert Jackson und John Greenhill, Marinemaler wie Alexander Brooking, Peter Monamy und Samuel Scott, Monumentmaler wie James Thornhill, der die Prunksäle von Greenwich, Blenheim und Hampton Court mit seinen grossen Dekorationen bedeckte.

Auf alle einzugehen, liegt nicht in der Absicht dieses Buches. Die Aufgabe lockt nicht, da es im Grunde nur um Reflexe sich handelt. Thornhill war riesig geschickt. Götter und Genien schaukeln sich auf Wolken. Könige und Königinnen ziehen in pompösem Triumph daher. Doch Rubens in seinen Dekorationen von White-Hall wird das wohl noch besser gemalt haben. Thornhill reflektiert nur den Stil der Plafondmalerei, der damals allerwärts herrschte. Desgleichen sind die englischen Portraitisten nur Planeten, die um die Sonne der grossen Ausländer kreisen. In der Holbein-Zeit arbeiten sie wie Holbein, in der van Dyck-Zeit wie van Dyck. Für einige ist auch Rigaud oder Mignard oder van der Helst massgebend. Der Beiname des englischen Tintoretto, den man Thornhill gab, zeigt, wie sehr er sich als Trabanten eines Anderen, Grösseren fühlte. Nach alledem liegt kein Grund vor, die Meister aus dem Schatten zu ziehen, in den die Geschichte sie stellte. Doch genannt mussten sie werden. Die aparten Kunstwerke, die sich in den englischen Sammlungen befanden, waren aufzuzählen. Denn keine Kunst springt aus dem Nichts heraus. Eine Tradition muss da sein. Und nur, wenn man weiss, dass es eine solche Ueberlieferung gab, dass eine Kunst in England blühte, lange bevor Hogarth, Reynolds und Gainsborough auftraten, versteht man die gebildete Sprache dieser Meister.

Hogarth.

England war damals schon ein bürgerliches Land. Bereits die Revolution von 1649 hatte den grossen Umschwung gebracht, der sich in Frankreich 1789 vollzog. Aus einer Monarchie war eine Republik mit einem König geworden. „Ein solches Land," schreibt Shaftesbury, „hat, um zu einer Kunst zu kommen, keinen ehrgeizigen Fürsten nötig, der durch seine Pensionen sich schmeichlerische Hofmaler erzieht. Unsere bürgerliche Freiheit bietet die genügende Grundlage."

Damit ist angegeben, weshalb England berufen war, künstlerisch am frühesten in die Bahnen einzulenken, die später von allen Nationen beschritten wurden. Gewiss, auch schon vorher hatte es eine bürgerliche Kultur gegeben. Wir denken an Nürnberg und Augsburg, an Bremen, Lübeck und Hamburg. Aber in der Hauptsache wurde die Kunst doch von zwei anderen Mächten getragen, von der Kirche und dem Hof. Die Fürsten vorzugsweise beschäftigten die Künstler. Und dieses Uebergewicht des Höfischen war im 17. Jahrhundert noch so stark, dass selbst eine Kunst, die ganz bürgerlich begonnen hatte, die holländische, schliesslich höfisch endete. Frans Hals am Anfang, Adriaen van der Werff am Ende — es genügt, diese beiden Namen zu nennen, und man fühlt, wie sehr von Versailles damals die Geschicke der Welt gelenkt wurden. Das 18. Jahrhundert bezeichnet nun das langsame Absterben dieser alten höfischen Welt. In Frankreich kommt die Revolution, in Deutschland die Aufklärung. Ein Land nach dem andern legt den Grundstein zu dem neuen Tempel, an dessen Bau wir noch heute arbeiten. In England war der Bau schon errichtet. Es

war ein demokratisches Land schon in den Jahren, als auf dem Kontinent kaum die Gewitterschwüle des kommenden Gewitters in der Luft lag. Und da es am frühesten in diese neue Kulturphase eingetreten war, gab es auch auf künstlerischem Gebiete den Ideen der neuen Zeit den frühesten, lautesten Ausdruck.

Unter Ludwig XIV. hatte die Kunst Repräsentationszwecken zu dienen. Die Aristokraten des Rokoko umgaben sich mit schönen Dingen, einfach weil ihr Wohlbefinden es forderte. Solche rein ästhetischen Bedürfnisse waren in der bürgerlichen Welt zunächst nicht vorhanden. Alle bourgeoisen Epochen pflegen damit zu beginnen, dass sie die Kunst in den Dienst litterarischer oder sozialer, jedenfalls ausserartistischer Interessen stellen. So mussten, als im Holland des 17. Jahrhunderts die neue Gesellschaftsklasse das Mäcenat übernahm, die Genremaler erst Schwänke zum besten geben, den Clown und Harlekin des Bourgeois spielen, bevor mit Terborg und de Hooch die Eroberung des Künstlerischen beginnen konnte. In England war es ähnlich, nur dass hier keine Possen, sondern ernste, handgreifliche Moralpredigten verlangt wurden. Man begegnet bei Shaftesbury ganz denselben Gedanken, wie sie



William Hogarth. Selbstportrait.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

später in Frankreich Proudhon in seinem Buch „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ verkündete. Denn England war damals ein tolles, ausgelassenes Land. Das Volk, so lange gefesselt, war zum unflätigen Wüstling geworden, der sich mit Behagen im Schmutze wälzte. Das junge Land verlebte seine Flegeljahre saufend, karessierend und raufend. Dem musste Einhalt geboten werden, und statt durch Polizei-Massregeln wurde es auf pädagogischem Wege versucht. Die ganze Litteratur von damals ist Moralpredigt. Auf der Bühne wurden nur Stücke gegeben, die mit der Belohnung der Tugend und der Bestrafung des Lasters enden. Moralisierende Wochenschriften wie der Tatler und der Guardian schossen wie Pilze aus dem Boden. Ueb' immer Treu und Redlichkeit, Töte nicht, Betrüge nicht, Ehre Vater und Mutter, das ist der Inhalt aller Romane. Auch von der Kunst hiess es, sie müsse an diesen pädagogischen Bestrebungen sich beteiligen. Nur wenn sie mitkämpfe für die ernsten Ziele des Zeitalters, könne sie aus einem Luxuskraut, einem aristokratischen Spielzeug, zu einer nützlichen Küchenpflanze im Gemüsegarten des bürgerlichen Staatswesens werden.

Hogarth, mit dem die bürgerliche Kunst des modernen England anhebt, war also Moralprediger wie die Litteraten Rowe und Southerne, Steele und Richardson, Barnwell, Lillo und Moore. Er und James Thornhill, sein Schwiegervater, das bedeutet das Aufeinanderplatzen zweier Weltanschauungen, der sterbenden höfischen Welt und des jungen Plebejertums. Denn nicht mehr von der Schönheit der Linie wie die Meister des Cinquecento, nicht vom Malerischen wie Terborg und de Hooch geht Hogarth aus. Er will bekehren und bessern, macht aus dem Pinsel eine Feder, aus dem Bild einen Bilderbogen. Seine höchste Genugthuung war, wenn er durch seine Werke erreichte, dass ein gefallenes Mädchen sich besserte oder ein Whiskysäufer Temperenzler wurde. Man denkt an die Apostel der Heilsarmee, die am Sonntag Nachmittag in den Londoner Strassen predigen und nach Schluss des Sermons den Leuten gedruckte Traktate in die Hand geben. Schon 1731 liess er die 6 im Original nicht erhaltenen Bilder zum Lebenslauf einer Dirne erscheinen



William Hogarth. Mariage à la mode.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

— die Geschichte eines Bauernmädchens, das als Dienstmagd beginnt und im Bordelle endet. 1734 folgte der „Lebenslauf eines Wüstlings", 1745 die „mariage à la mode". Für den letzten Cyklus „Fleiss und Faulheit" von 1747 — die Geschichte zweier Freunde, von denen der Ungeratene als Mörder, der Strebsame als Lordmayor von London endet, bediente er sich überhaupt nicht mehr des Pinsels, sondern liess Kupferstich-Nachbildungen seiner Zeichnungen als bildliche Wochenpredigt an die Arbeiter verteilen.

Der Inhalt der Werke braucht nicht beschrieben zu werden. Sie sind durch Lichtenbergs Kommentar zu einem Bestandteil des deutschen Schrifttums geworden. Es ist auch nicht nötig, zu wiederholen, was sich alles einwenden lässt gegen einen Mann, der die Malerei zum Dienstmädchen der Pädagogik

machte. Denn jeder Künstler ist das Produkt seines Zeitalters. Da das Zeitalter Hogarths ein plebejisches war, konnte er nur eine plebejische, roh-litterarische Kunst erzeugen. Sein Verdienst aber ist, dass er trotzdem Künstler blieb, dass er das Unkünstlerische, das die Zeit verlangte, mit den Mitteln echten Künstlertums ausdrückte.

Hogarths Zeichnungen, seine Skizzen sind erstaunlich. In allen Cafés und Klubs, in Theater und Börse ist er zu Hause. Namentlich der Ranelagh, das grosse Demimonde-Lokal unter Georg II., war allnächtlich sein Aufenthalt. Hier zeichnete er mit schneidiger Schärfe seine Momentaufnahmen nieder: Halsabschneider und Taschendiebe, taube Musikanten und krummbeinige Tanzlehrer, salbungsvolle Kellner und geschminkte Kokotten, feiste Kommerzienräte und betrunkene Geistliche, dumme Winkeladvokaten und halbverhungerte Bänkelsänger, fadenscheinige Lords und geriebene Charlatans, geschniegelte Bürschchen und gezierte Ladies, die unter dem Gewicht ihres Chignons keuchen. Sie müssen die Rollen spielen, die der Text seiner Bilder verlangt.

Diese Bilder zu betrachten, ist für zartbesaitete Gemüter keine Freude. Wenn man sich erinnert, wie zimperlich und wohlerzogen die englische Kunst heute ist, hält man es kaum für möglich, dass England hundert Jahre vorher einen Meister hatte, der Verkrüppelungen, Aussatz und Wahnsinn mit bestialischer Freude malte, vor keiner Zote zurückschreckte, nur Flüche und hanebüchene Schimpfworte im Munde führte. Hogarths Werke sind ein wildes Potpourri von Ehebruch, Alkoholismus und Beamtenbestechung. Sein Lachen ist breit, sein Benehmen roh. Brutal und beissend, von unanständiger Derbheit, trägt er in den dicksten Farben auf. Die dümmsten Extravaganzen der Mode, Buckel, Schmerbäuche und knollige Nasen, auch die allerdümmsten Episoden — Hunde, die auf den Tisch steigen und Pasteten stehlen, Lakaien, die mit ihren Schüsseln hinfallen, Staatswürdenträger, deren besternte Uniform von einem vorbeifahrenden Wagen bespritzt wird — dienen ihm dazu, das Burleske der Scenen zu steigern. Doch mit ähnlichen Mitteln arbeiteten auch die früheren: Brueghel und Steen, und

die späteren bis auf Knaus haben sie nicht immer verschmäht. Hogarths Predigten sind wenigstens spannend, frisch, urwüchsig und geistvoll. Er hat den Mut, klipp und klar alles herauszusagen. Er schürzt wie ein gewiegter Dramatiker den Knoten, mehr noch, er ist ein Charakterzeichner ersten Ranges, wie es später nur Madou und Marstrand waren. Seniler Stumpfsinn und protziger Dünkel, augenverdrehende Heuchelei und animalische Sinnlichkeit sind mit festen, sicheren Strichen gegeben. Und nicht nur in der Mimik ist er Meister. Er beherrscht den ganzen Mechanismus dieser derben, in den tollsten Verrenkungen sich bewegenden Körper. Er hat eine Gebärdensprache, die dem Betrachter sofort den ganzen Inhalt der dargestellten Scene verdeutlicht. Last not least — er ist Maler.



William Hogarth. Das Crevettenmädchen.

Die vielen klassischen Bilder, die in seiner „Heirat nach der Mode“ die Zimmer des heruntergekommenen Marquis schmücken, wirken in dieser Umgebung sehr unwahrscheinlich. Der Herr brauchte nicht ins Schuldgefängnis zu gehen, wenn er so viel Meisterwerke von Tizian, Rafael, Paul Veronese besässe. Aber die Anleihe, die hier bei den Galerieveduten des Teniers gemacht ist, zeigt gleichzeitig, wer der künstlerische Mentor

Hogarths war. Dem David Teniers, dessen beste Werke in England sind, hat er seinen Farbengeschmack zu danken. Nie verletzt bei Hogarth ein greller, ein roher Ton. Die roten und blauen Fräcke, die weissen und gelben Kleider der Damen, alles ist auf schöne, altmeisterlich vornehme Harmonien gestimmt: nicht nur in dem bekannten Cyklus der „mariage à la mode", auch in dem „Leben des Wüstlings" und in den Wahlbildern, die man im Soane-Museum betrachtet. Hogarth hat Kultur: ein Geistesverwandter des Jan Steen, hat er nicht nur selbst seine Philippiken geschrieben, auch gute Bilder gemalt. Das unterscheidet ihn von den späteren Genremalern, die lediglich Novellen, die von anderen erfunden waren, schlecht kolorierten.

Was er konnte, zeigen besonders die Werke, in denen er nur als Maler, nicht als Moralprediger auftritt. Es giebt kleine Gruppenbilder von ihm, die in der Feinheit der Milieuschilderung an die Kabinettstücke des Gonzales Coques streifen; Gartenfeste, die den zarten, grauen Silberton der Watteauschen Arbeiten haben; Historien wie die „Sterbende Sigismonda" und die „Findung des Moses", die durch eine breite, venezianische Cinquecento-Schönheit überraschen. Und namentlich die Bildnisse seiner Dienstboten, seiner Schwester und der Schauspielerin Miss Fenton sind nicht nur als psychologische Analysen erstaunlich, auch von einem tonigen Zauber, der sie den besten der alten Klassiker gleichstellt. Man denkt an Rubens, so breit und geistvoll sind diese Battisthauben und dekolletierten Schultern, diese Spitzen und Fichus gemalt. In dem Portrait des Simon Fraser erschreckt er fast durch das intensive Leben, das er in den Kopf, die demonstrierenden Hände legt, und stimmt das Buch und die Manschetten mit dem dunklen Tuchrock und dem Ton des Hintergrundes zu würzig herber, braunweisser Harmonie zusammen. Das Bild des Crevettenmädchens aber ist so hingefegt, auch in seiner braungrauen Harmonie so seltsam, dass nur die letzten Werke des Frans Hals — etwa die Hille Bobbe und der Flötenspieler — eine Parallele darbieten.

Hogarth nimmt nach alledem eine seltsame Doppelstellung ein. Er hat sich in seinem Selbstportrait gemalt mit einer knurrigen Bulldogge zur Seite, und als knurriger John Bull, kläffend,

bösartig und bissig wirkt er in den meisten seiner Werke. Doch zu Füssen der Bulldogge liegt auf dem Selbstportrait auch eine Palette, und auf diese Palette ist die Schönheitslinie gezeichnet. Das deutet an, dass er sich doch nicht nur als Apostel der Heilsarmee, als Prediger und Staatsanwalt fühlte. Geflucht und gewettert und erbauliche Traktate geschrieben haben Tausende nach ihm, Hogarths Verdienst ist, dass er auch die malerische Kultur der Vergangenheit in die neue, plebejische Zeit herüberrettete.



William Hogarth. Miss Fenton.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Das bürgerliche Portrait.

Von den beiden Portraitmalern Reynolds und Gainsborough gilt das Gleiche. Eine neue, bürgerliche Kultur löste im 18. Jahrhundert die alte, aristokratische ab. Dieses Gefühl hat jeder, der durch die National-Portrait-Galerie in London schreitet. In den ersten Sälen der Sammlung atmet man Hofluft. Könige stehen da, vom Hermelinmantel umwallt, das Scepter in der einen Hand, die andere auf die Krone gelegt, so wie Ludwig XIV. von Rigaud gemalt wurde. Königinnen stehen da in hoher Stuartkrause, in jenen perlenbesäten, steifen, den Leib wie ein Kürass umschliessenden Seidenkleidern, wie sie Bronzino und Coello malten. Oder die Fürsten sprengen als oberste Kriegsherren auf stolzem, sich bäumendem Hengst über tosende Schlachtfelder. Die Fürstinnen treten als olympische Göttinnen, als Juno, Minerva und Diana auf. Portieren wallen, Säulen erheben sich. Es wird eine Galavorstellung fürstlichen Pompes gegeben. In höfischer Gala, von den Insignien ihrer Würde umstrahlt, lassen auch die anderen sich malen. Sind Offiziere dargestellt, so halten sie den Feldherrnstab so stolz in der Hand, wie der König das Scepter, und haben den anderen Arm an ein Kanonenrohr gelehnt. Admiräle weisen mit monumentaler Geste auf die Schiffe, die sie kommandieren. Kirchenfürsten sitzen da wie St. Peter, den Fuss vorgestreckt, dass die Gläubigen ihn küssen. Selbst die Gelehrten haben eine königliche Pose. Sie arbeiten nicht, sondern zeigen dem Betrachter nur die Bücher, die ihnen das breite Ordensband einbrachten, das sie so stolz und selbstbewusst tragen. Manche, wie Pope, lassen sich auch darstellen wie antike Dichter, in der Pose des Homer,

mit feierlichem Lorbeerkranz das Haupt geschmückt. Andere scheinen eine Bittschrift entgegenzunehmen. Nicht in Gelehrtenklausen, sondern in Schlössern scheinen sie zu wohnen. Denn die Säule mit dem Vorhang, der Blick auf Palastterrassen darf auch auf Schriftstellerportraits nicht fehlen.

Auf diese stolzen, würdevollen Menschen des Barock folgen in der nächsten Epoche die zärtlichen, liebegirrenden des Rokoko. Die Haltung, früher feierlich repräsentierend, ist nun von gewinnender Galanterie. Statt aus strengen, blicken sie aus feinsinnigen, schmachtenden Augen. Der König sagt nicht mehr: l'état c'est moi, sondern zeigt sich als der eleganteste Kavalier seines Staates. Die Königinnen sind nicht mehr Göttinnen sondern Grazien, von zierlichen Hoffräulein — Hebe, Flora, Musidora — umgeben. Kleine Prinzen stehen da mit graugepudertem Haar, mit rosaroter Weste und hellblauem Ordensband, kleine Prinzessinnen mit Schönheitspflästerchen, breiten Krinolinen und weissem, silbergesticktem, blumengeschmücktem Kleid. Die Minister, den zierlichen Degen an der Seite, blicken warmäugig, als wollten sie schöne Frauen bethören. Die Kardinäle sind galante Herren, deren graugepudertes Haar sehr apart von dem feinen, rosigen Teint sich absetzt. Die Gelehrten arbeiten noch weniger als die der vergangenen Zeit. Kein Buch, kein Tintenfass ist in der Nähe. Sie spielen den Weltmann, den eleganten Causeur, legen höchstens meditierend die Hand an die Schläfen, damit man sieht, wie weiss, wie wohlgepflegt aristokratisch sie ist. Menschen des ancien régime sind alle, die Letzten einer sterbenden, versinkenden Welt. —

Betritt man die nächsten Säle, so glaubt man aus dem Schloss in eine stürmische Volksversammlung zu treten. Hogarths Portrait des Simon Fraser, des plumpen dickbäuchigen Kerls mit dem schlecht sitzenden braunen Tuchrock, leitet eine neue weltgeschichtliche Epoche ein. Fast keine Fürsten sind mehr dargestellt, nur Parlamentarier, Philosophen und Geistliche, Journalisten, Kaufleute und Techniker. Wie mit einem Schlag ist alle Feinheit zu Ende. Da hat sich ein Geschäftsmann mit roter Hauskappe, plumper, breiter Nase, schlecht

rasiertem Kinn, den Federkiel in der Hand, flegelhaft rittlings auf den Stuhl gesetzt. Dort sitzt im Lehnstuhl ein alter Herr, die Augen von grünem Schirm beschattet, in grauem Schlafrock, ein grosses, buntgeblümtes Taschentuch auf dem Knie, die Hand schwerfällig auf einen Krückstock gestützt. Dort wallt eine Portiere hernieder, man glaubt, ein König naht, doch vor der Portiere steht nur krummbeinig, linkisch und befangen in breiten, ausgetretenen Stiefeln, ein Schriftstück und den Zwicker in der Hand, der Kassierer der Bank von England. An die Stelle der Perücke oder des gepuderten Haares ist durchgängig das natürliche Haar oder der Glatzkopf getreten. Die Hand ist fleischig, die Toilette vernachlässigt. Statt Sammet und Seide trägt man durchgängig Tuch, und die gelbe Tuchweste umspannt keine elastischen, mageren, in der Manege trainierten Körper mehr, sondern einen plebejischen Embonpoint. Auch Geistliche sind dargestellt, gute, behäbige Pastoren, würde- und salbungsvoll; Architekten, die Stirn in die Hand gestützt, über ihre Pläne gebeugt; Maler, die Palette in der Hand, Kupferstecher, arbeitend oder in Mappen blätternd. Schauspieler tauchen auf mit scharf geschnittenen, intelligenten Zügen, nicht wie sie posieren, sondern ihre Rollen lernen. Das Motiv der Bilder ist fast stets die Arbeit. Es ist, als hätten die Leute gar keine Zeit mehr zu Portraitsitzungen gehabt, sondern diese Stunden sogar auf ihre Berufsgeschäfte verwendet.

Bildnisse von Schriftstellern sind besonders häufig. Es war ja die Zeit des grossen litterarischen Aufschwungs. Und kein Band verknüpft diese neuen Geister mehr mit den feinen Herren von ehedem. Tintenfass, Federkiel und Buch, die man früher verbarg, sind das Vademecum eines Jeden. Da hält einer sein Manuskript dicht vor die kurzsichtigen Augen und umkrallt mit nervösen Fingern den Bleistift. Dort schreibt einer, eine dicke Hornbrille auf der plebejischen, mit Warzen übersäten Nase; das grüne Brillenfutteral liegt auf dem Tisch daneben. Ein dritter blickt auf, taucht mechanisch die Feder ein oder blättert hastig in einem Buche. Nicht mehr mit Ringen sind die Hände geschmückt und nicht von Spitzenmanschetten umschlossen. Es sind Arbeitshände, oft von Tinte beschmutzt, mit breiten, unge-

pflegten, hässlichen Nägeln. Die meisten sind fett; denn sie haben keine Zeit mehr, in die Reitschule, in die Fechtbahn zu



Joshua Reynolds. Nelly O'Brien.

gehen. Es fehlt ihrem Körper die Gymnastik, er ist am Schreibtisch verknöchert, ist schwerfällig, ungelenk und plump geworden. Desto imposanter ist die Stirn. Augen, die nicht mehr an

fêtes champêtres denken, sondern über die Rätsel des Daseins grübeln, blicken unter dicken, buschigen Brauen hervor.

Selbst der Adel hat schon viel von den Allüren des Bourgeois angenommen. Sind Generäle gemalt, so sind es Haudegen, die viel Whisky getrunken haben, wenn sie bei Wind und Wetter im freien Felde kampierten. Sind Gesandte dargestellt, so sind sie Gelehrte, die ihre diplomatischen Mussestunden mit archäologischen und philosophischen Studien ausfüllen. Die jungen Baronets sind nicht mehr Kammerjunker, haben nicht mehr den Ehrgeiz, auf Hofbällen die Quadrille zu führen. Sie fühlen sich wohler, wenn sie durch die Fluren streifen, ihre Kartoffeln bauen und Kohlrabi züchten.

Auch die Frauen, trotz aller Eleganz, haben nichts mehr mit den Hofdamen von früher gemein. Während des französischen Rokoko war die Frau eine Puppenfee. Sie warf zärtliche Blicke und liess sich den Hof machen, konferierte mit der Modistin und empfing im Bett den Abbé. Um die Kinder kümmerte sie sich nicht. Die waren in der Obhut des Hausmeisters und der Gouvernante. Ausser Aristokratinnen sind fast ausschliesslich Balletteusen und Sängerinnen dargestellt, jene Damen, die Lachen und Esprit in die intimen Réunions der hochgeborenen Lebewelt brachten. Die Schauspielerinnen der englischen Bilder sind von anderer Art. Sie sind die Kolleginnen des Mannes, haben in ernster Arbeit sich ihren Platz im Leben erobert. Auch Schriftstellerinnen kommen schon vor, wie Sarah Trimmer, Hanna Moore und Mary Rusell, Blaustrümpfe, die über ihre Manuskripte gebeugt, den Charme und die Frohnatur des Weibes verloren; Malerinnen, die mit dem Skizzenbuch in der Landschaft sitzen. Man fühlt, dass die moderne Frauenbewegung sich schon vorbereitet.

Doch selbst die verheirateten Frauen, die noch nicht emanzipierten, sind anders. Nicht mehr in der Ballrobe, von Festesglanz umflossen, lassen sie sich darstellen, sondern im schlichten Hauskleid, den Korb mit der Näharbeit daneben. Und wenn sie nicht nähen oder sticken, so lesen sie. Auch für sie ist das Buch der unentbehrliche Begleiter geworden, das, was Spiegel oder Fächer für die Damen von früher war. Das Auge träumt

nicht mehr von Liebe allein, es hat nachdenken gelernt, hat die Werke der grossen Schriftsteller gelesen. Nicht mehr in die Schläfen ist das Haar gekämmt, es ist zurückgestrichen, lässt die Stirne frei, als wollte es sagen, dass auch die Frau jetzt ein cerebrales Wesen geworden.

Wenn sie nicht arbeitet oder liest, hat sie die Kinder um sich. Dann ist der Schauplatz in der Regel das freie Feld. Im Park ihres Landhauses sitzt sie, den breiten, hellen Filzhut oder den mohnblumengeschmückten Strohhut auf dem Kopf. Ein schwarz und weiss gefleckter Bernhardiner schmiegt sich an sie, und dort von der Wiese, jauchzend und rotbäckig, kommen die Kinder daher. Sie nimmt das Kleinste auf den Schoss, küsst es, ordnet ihm das blonde, vom Winde zerzauste Haar. Sie folgt ihnen, um nach den Hühnern zu sehen oder das Eichkätzchen anzuschauen, das sie auf dem Baume entdeckten. Vorher durften die Kinder sich nicht so wild benehmen, denn sie waren ja Königskinder. Fast ausschliesslich solche kommen auf den Bildern der älteren Meister vor, und die durften keine Buben, sie mussten Prinzen sein. In England lässt jede junge Mutter fast lieber als sich selber ihr hübsches Baby malen. Nicht mehr das Repräsentierende, sondern der Sinn für das home, für das Familienleben spricht aus den Bildern.

Die Zahl der Künstler, die auf diesem Gebiete arbeiteten, ist ungemein gross. Ausser Hogarth, der schon genannt wurde, waren Thomas Hudson, Francis Cotes und viele andere thätig. Reynolds und Gainsborough sind die berühmtesten von allen.

Reynolds.

„Sir Joshua Reynolds war,“ wie Edmund Burke in seinem Nachruf schreibt, „einer der denkwürdigsten Männer seiner Zeit. Er war der erste Engländer, der den Ruhm der schönen Künste der Ehre und dem Glanze seines Vaterlandes hinzufügte: hochberühmt in der Heimat und in der Fremde, von den Kunstverständigen und Gelehrten bewundert, von den Grossen gesucht, von den herrschenden Mächten umschmeichelt und von ausgezeichneten Dichtern gefeiert.“ In diesen Worten ist schön die Bedeutung des Meisters gekennzeichnet, der für die Engländer des 18. Jahrhunderts dasselbe war, wie für die des 17. Jahrhunderts van Dyck. Ein Glanz, ein Schimmer umstrahlte seinen Namen, dass man an die Zeiten zurückdenkt, als noch der Künstler mit dem König ging, als Rubens mit goldener Kette geschmückt durch die Strassen Antwerpens ritt. Lakaien in blausilberner Livree stehen, wenn er ausfährt, auf seiner Staatskarosse. Auf den Bällen, die er giebt, ist die ganze Gesellschaft Londons vereinigt, und von den Junggesellen-Diners, die in seinem Hause stattfinden, wird in den Zeitungen gesprochen. Gegen 6000 Pfund nimmt er im Jahre ein. Anderthalb Millionen hinterlässt er, und wie Tizian in der Frari-Kirche wird er ebenfalls in einem Pantheon, in der Londoner Paulskirche, beigesetzt.

Mit den Grossen der Vergangenheit hat er auch die selbstsichere Ruhe, die von allem Nervösen freie Schaffensart gemein. Gesund und zielbewusst, einer jener Lebenskünstler wie Rubens und Goethe, die den Weltmann mit dem Arbeiter verbinden, hat er ein halbes Jahrhundert lang nicht nur sein Haus zum gesellschaftlichen Mittelpunkt Londons gemacht und als Präsident der

Royal - Academy in tadelloser Weise repräsentiert, sondern gleichzeitig auch ein oeuvre geschaffen, das an Umfang fast dem Tizians gleichkommt. Etwa 150 Bildnisse verliessen alljährlich die vornehme Werkstatt am Leicester-Square. Ueber 2000 hat



Joshua Reynolds. Lady Montagu Scott.

er im ganzen gemalt, von denen nicht weniger als 700 durch den Stich vervielfältigt sind. So betrachtet man im Reliquiensaal der Royal-Academy den Sessel, den er bei seinen Sitzungen verwendete, fast mit Andacht. Denn das ganze berühmte England des 18. Jahrhunderts hat darauf gesessen.

Schriftsteller spielen natürlich in seinem oeuvre die hauptsächlichste Rolle. Denn es war ja die klassische Epoche der englischen Litteratur. Burke schrieb seine Untersuchungen über das Erhabene und Schöne, Gibbon seine römische Geschichte, Goldsmith den Vicar of Wakefield, Johnson, der grosse Kritiker, sein Wörterbuch, Sheridan die Lästerschule, Smollet Peregrine Pickle, Sterne die sentimentale Reise. William Blackstone gab die „Kommentare zu den Gesetzen Englands“, Macpherson die Gedichte Ossians heraus. Und es ist seltsam, in diese Augen zu blicken. Ganz neue Menschen scheinen plötzlich in die Welt gekommen. Noch keiner vorher hatte ein so spöttisch-pessimistisches Lachen wie dieser Sterne, noch keiner vorher einen solchen Verlaine-Schädel wie dieser Goldsmith. Der dicke, plebejische Doktor Johnson sitzt schwerfällig da und blickt mit kurzsichtigem Auge in ein Buch, das er dicht vor die Nase hält. Bücher sind überhaupt jetzt das Vademecum. Sie sind unter den Tischen aufgespeichert und stehen an der Wand. Auf dem Schreibtisch sind Manuskripte aufgeschlagen, und das Tintenfass steht daneben. Auch die Künstler wie die Gelehrten arbeiten. Namentlich das Portrait des Kupferstechers Bartolozzi sei genannt. Denn dieser Mann posiert nicht, wie es die Künstler der Lebrun-Zeit thaten. Sein Auge bohrt sich in das Bild, das vor ihm steht, sein Griffel vibriert, um im nächsten Moment die entscheidende Linie in die Platte zu graben.

Neben den tonangebenden Männern der Litteratur und der Kunst sieht man die leitenden Staatsmänner und Militairs. Auch sie nicht mehr ähnlich den Elegants, die während der Rokokozeit Diplomaten und Generale spielten. William Hamilton, der englische Gesandte in Neapel, der Gatte der schönen Demimondaine, die allen Männern den Kopf verdrehte, gleicht einem feinsinnigen Gelehrten. Er sitzt auf der Terrasse seines Hotels, in einem Kupferwerk blätternd, von antiken Säulen, Kapitälen und alten Vasen umgeben. Lord Heathfield, der Verteidiger von Gibraltar, ist ein knorriger, plebejischer Kerl. Fest wie ein Felsen steht er da, den Schlüssel der Festung in der Hand. In allen Nüancen von Rot schillert die Uniform, die Schnapsnase und das dicke, klobige Gesicht.



Joshua Reynolds. Lord Heathfield.

Dasselbe bürgerliche Element herrscht in den Frauenbildnissen des Meisters, selbst wenn es um Damen des hohen Adels sich handelt. van Dyck und die französischen Rokokomaler illustrieren deutlich den Unterschied. Bei ihnen blieb noch alles repräsentierend und feierlich. Die Damen lehnen sich an Postamente, so würdevoll, als ob sie Audienz erteilten. Die Toilette ist die festliche, die sie bei Hofe tragen. Die Kinder fehlen. Reynolds malt die Damen im Alltagskleid, einen schwarzen Filzhut auf dem Kopf, ein einfaches Tuch lose um die Schultern gelegt. Statt des Fächers oder Blumenkorbes halten sie jetzt ein Buch. Oder er zeigt die Gräfin von Albemarle bei der Häkelarbeit, das Garn auf dem Schoss, Schere und Körbchen auf dem Tisch daneben. In anderen Werken kommt die Vorliebe für den Sport, das Amazonenhafte der Engländerin zum Ausdruck. Lady Spencer erscheint im Reitkostüm, die Reitpeitsche in der Hand, das Pferd am Zügel. Und namentlich die Kinder spielen in diesen Damenportraits eine Rolle. Sie haschen sich mit dem Hündchen. Sie spielen Verstecken. Das kleinste Mädchen springt der Mutter auf den Schoss, und lächelnd wehrt sie ihm, als es das Händchen ausstreckt, ihr die Coiffure zu zerstören. Dann erhebt sie sich, schaut auf der Wiese ihren Buben zu, die mit der Armbrust schiessen. Oder sie geht mit den Kindern nach dem Hof, um die kleinen Küchlein zu füttern.

Reynolds war ein Kindermaler sondergleichen. Gewiss, auch Tizians kleine Strozzi ist wunderbar. Die Bilder des van Dyck und Velasquez sind erstaunlich. Doch echte Kinder sind diese kleinen Prinzen so wenig wie etwa die Christkinder der byzantinischen Meister, die schon auf dem Arme ihrer Mutter sich als Könige des Himmels fühlen. Reynolds hat die ersten wirklichen Kinder gemalt. Sie sind allerliebst, wenn sie mit geröteten Wangen ein Vögelchen, einen Schmetterling zu haschen suchen oder mit dem Hund sich auf dem Boden wälzen. Sie sind allerliebst, schmeichlerisch und kriechend wie kleine Kätzchen, wenn sie die Mutter mit einer Bitte bestürmen. Und dann alle diese niedlichen Nüancen von Versonnenheit, Schüchternheit, Aengstlichkeit, Neugier. Wie wunderbar ist das kleine, auf der Wiese knieende Mädchen, das the age of innocence ge-

nannt wird: mit seinen grossen, unschuldig träumenden Augen, den kleinen, rosigen Füsschen, dem aschblonden Haar und dem



Joshua Reynolds. Maître Crew.

weissen Kleidchen, das sich so apart von dem tiefblauen Himmel, dem Wiesengrün und dem Birkenhain absetzt. Wie wunderbar ist in der National-Galerie der kleine Junge, der im Hemdchen

sein Nachtgebet hersagt. Aengstliche Kinderblicke, schüchtern zusammengelegte Händchen hat von den alten Meistern wohl nur Goes mit dieser bestrickenden Feinheit gegeben.

Sowohl nach den Leuten, die er darstellt, wie nach der Art, wie er sie auffasst, steht Reynolds also in schroffem Gegensatz zu den Vertretern der älteren, höfischen Portraitkunst. Freilich ganz auf den bürgerlichen Portraitmaler lässt er sich gleichwohl nicht zuschneiden. Es kommen doch in seinem oeuvre zu viele vor, die noch ganz Söhne der alten, aristokratischen Welt sind. Und solche Werke unterscheidet man dann kaum von denen der älteren Portraitisten. Admiral Keppel steht in bramarbarsierender Pose da, eine Hand in die Hüfte gestemmt, die andere am Schwert. Generale sprengen — ganz nach dem Lebrun-Schema — über das Schlachtfeld, Edelleute sind — ganz nach dem van Dyck-Schema — an ihr Pferd gelehnt. Auch das Familienbild des Herzogs von Marlborough mit seinen gewundenen Säulen und wallenden Portieren wäre mit van Dyck zu verwechseln, wenn es statt der kühlen, gedämpften Farben dieses Meisters nicht die sonoren, rauschenden Tintorettos hätte.

Damit ist gekennzeichnet, welche seltsame Doppelstellung Sir Joshua einnimmt. Versuchen wir, aus der Persönlichkeit seine Kunst zu erklären, aus den Selbstbildnissen seinen Stil. Auf dem der Royal Academy trägt Reynolds die Amtstracht des Akademie-Präsidenten: roten Talar mit Barett. Den rechten Arm hat er in die Seite gestemmt, die linke Hand, die ein Manuskript umklammert, liegt fest und sicher auf einem Buch, einem Exemplar seiner Diskurse. Auf dem des Buckingham Palace blickt er forschend unter dicker Hornbrille hervor. Unter allen Malerbildnissen dürfte dieses das erste sein, auf dem eine Brille vorkommt. Das Bild lenkt so auf die Gelehrtennatur des Meisters.

Joshua Reynolds war ein denkender, grübelnder, forschender Geist. Der Sohn eines Geistlichen und erst zum Mediziner bestimmt, hatte er sich gleichzeitig mit ästhetischen Dingen beschäftigt und war durch ein Buch — Richardsons Abhandlung über die Malerei — auf seinen Beruf gelenkt worden. Als Präsident der Royal-Academy verkehrte er fast ausschliesslich mit Gelehrten. Er war der Gründer des litterarischen Klubs, der

Johnson, Burke, Goldsmith und Gibbon zu seinen Mitgliedern zählte. Bei den Diners, die er als wohlsituierter Junggeselle gab,



Joshua Reynolds. Selbstportrait.

sah er alle Schriftsteller Englands um sich. Mehr noch, er war selber „vom Bau", spielt selbst in der Litteraturgeschichte eine Rolle. Denn in Johnsons Zeitschrift „The Idler" veröffentlichte

er Artikel über Kunst von einer historischen Weitsichtigkeit, die ganz erstaunlich ist für einen Menschen jener Jahre, und in seinen Diskursen — den gesammelten Reden, die er bei den Preisverteilungen der Akademie zu halten pflegte — spricht er über den Wandel der Stile, über die Ursachen der Kunstblüte bei den verschiedenen Völkern, in einer Art, die an Taine mahnt.

Reynolds kannte die alten Meister. Es ist sehr bezeichnend, dass im Hintergrund seines Selbstbildnisses eine Büste Michelangelos steht, und dass Reynolds durch die Nähe dieses Genius sich doch nicht im geringsten in seinem Selbstbewusstsein gestört fühlt. Das Buch, auf das er die Hand legt, ist seine Waffe. Die alten Meister beunruhigen ihn nicht, denn er durchschaut sie, er versteht sie. Mit diesem Auge, das uns durch die Hornbrille so forschend, so beobachtend ansieht, hat er alle ihre Werke geprüft, über alle ihre Kniffe sich Klarheit verschafft. Die Büste eines alten Meisters hat auf seinem Selbstportrait eine ähnliche Bedeutung, als wenn auf einem Bildnisse Mommsens die Büste Cäsars stünde.

Diese altmeisterlichen Studien ziehen sich durch Reynolds' ganzes Leben. Schon sein Lehrer Thomas Hudson war, so theatralisch seine Bildnisse wirken, doch in technischen Dingen sehr bewandert. Wenigstens überrascht es, in wie feiner Art er in dem Portrait des Marinemalers Samuel Scott das Schwarz der Kleidung, das Blau der Kappe, das Weiss eines Manuskripts und die graue Wand auf kühle, vornehme Tonschönheit stimmt. Also durch Hudson schon wurde Reynolds auf diese Fragen gelenkt und er soll während seiner Lehrzeit Kopieen nach alten Meistern verfertigt haben, die von Kennern mit Originalen verwechselt wurden. Dann war er 1749 nach Italien gegangen, hatte jahrelang vor den Werken Tizians, Correggios und Guidos geweilt. In den Tagebüchern, die er während seines Aufenthalts in Rom, Neapel und Venedig führte, notiert er keine verschwommenen Eindrücke. Auch jene Begeisterung und Niedergeschlagenheit, die Feuerbach vor den Werken der Alten befiel, ist ihm fremd. Alles dreht sich um Technik. Ueber Farbenmischung, über die Anordnung von Bildnissen, über Helldunkel-Wirkungen, über den Zusammenklang von Farben hat kein anderer da-

mals so ernste Studien gemacht. Später machte er noch eine Reise durch Flandern und Holland, über die er, ein Vorläufer Fromentins, in einem feinen Buche berichtete und auf der er auch Rubens und Jordaens, Rembrandt und Frans Hals in den Umkreis seiner Studien zog. Doch seine grösste Verehrung blieb noch immer den Italienern. Was er an ihnen schätzte, ist das, was auch Kunowski neuerdings in seinem Buche über die Gesetze des künstlerischen Schaffens betonte. Die Italiener wären nicht nur grosse Künstler, sondern auch grosse Organisatoren gewesen. Alles an ihnen sei Klarheit, Wissen und Logik. Denn das, was die Führenden entdeckt, sei sofort wissenschaftlich fixiert, zum Gemeingut aller gemacht worden. Und nur dieses klare, in Fleisch und Blut übergegangene Wissen hätte in Italien selbst Meister zweiten und dritten Ranges befähigt, fast automatisch Kunst im höchsten Sinne des Wortes zu erzeugen.

In ähnlicher Weise zu wirken, war sein eigenes Streben. Auch er bemühte sich, der jungen englischen Kunst die feste Basis zu schaffen, indem er das, was er an den klassischen Meisterwerken erkundet hatte, in seinen Schriften den anderen mitteilte und so den wissenschaftlichen Apparat der altmeisterlichen Formensprache zum Gemeingut der englischen Maler zu machen suchte. Denn darauf lief schliesslich seine Aesthetik hinaus: „Es giebt nur eine Eingangspforte in den Tempel der Kunst, und den Schlüssel dazu haben die alten Meister.“ Ein Künstler bleibe Plebejer, wenn er nicht aus langer Ahnenreihe herauswachse. Gleichsam symbolisch gab er das auch dadurch zu verstehen, dass er in dem langen Korridor, der in seine Werkstatt führte, eine ganze Galerie von Bildnissen alter Meister aufhing. Und wenn seine Portraits trotz der Plebejer, die sie in der Hauptsache darstellten, doch als Kunstwerke das Gegenteil alles Plebejischen sind, nobel, abgeklärt, stilvoll, so verdankt er das dem geschulten Geschmack, den ihm die Alten gegeben hatten, der grossen malerischen Kultur, die er aus den vergangenen Jahrhunderten herübernahm.

Alle Bildnisse Sir Joshuas sind von einer farbigen Schönheit, die sie den besten venezianischen zur Seite stellt. Man

denkt an Tintoretto, so warm ist dieses Rot, so sonor und saftig dies Braun. Ein dunkler Hintergrund, ein tiefblauer venezianischer Himmel, tiefbraune Bäume und eine tiefrote Portiere, das sind in den Gruppenbildern gewöhnlich die Farbenträger. Wie er in den Schriftstellerbildnissen trotz der farblosen grauen oder schwarzen Kleidung doch eine seltsam tieftonige Wirkung erzielt, geben ihm die Offizierbildnisse Gelegenheit, in magisch flimmerndem Helldunkel zu schwelgen. Ausser dem Heathfield, dessen rote Uniform so wunderbar mit den tief braunschwarzen Wolken verschmilzt, sei namentlich das erstaunliche Portrait des Herzogs von Chartres hervorgehoben. Denn dass dieses Bildnis in einem französischen Museum, in Chantilly, hängt, ist kunstgeschichtlich bedeutsam. Der Herzog steht auf einem Hügel, sein Pferd dahinter, ein wenig tiefer. Von dunklen Gewitterwolken ist die Luft durchzogen, während am Horizont grelle Lichter aufzucken. Schon diese Beschreibung zeigt, dass sicher ein Zusammenhang zwischen dem englischen Werke und ähnlichen des französischen Romantismus besteht. Namentlich Géricault hat viel von Reynolds gelernt. Unser Lenbach, der sich durch seine Hornbrille ja überhaupt auf Reynolds stilisierte, hat ihm nicht weniger zu danken, nur, dass es bei Lenbach sich um ein künstliches Altmachen handelt, was seinen Bildern gewöhnlich eine schmierig-saucige Wirkung giebt, während Reynolds' Farbe stets leuchtend und tief, sein Helldunkel duftig und warm ist.

Interessant in der Farbe, sind seine Bildnisse zugleich Meisterwerke der Anordnung. Er hat einmal eine Gesellschaft von Künstlern gemalt, wie sie, über ein Kupferwerk gebeugt, die Komposition eines klassischen Bildes mit dem Zirkel nachprüfen. In ähnlicher Weise hat Reynolds wohl sehr oft gearbeitet. Viele seiner Bildnisse, wie das Portrait der Viscountess Crosbie, sind ganz nach dem goldenen Schnitt entworfen. Bei anderen merkt man direkt den Zusammenhang mit den alten Meistern. Wie er in dem Gruppenbild der Lady Cockburn die Kinder ins Amorettenhafte übersetzt, giebt er der Dame selbst die breite Armbewegung einer Heiligen des Sebastiano del Piombo. Oder er baut das Portrait einer „alleinstehenden“

Dame ganz regelrecht in der Weise auf, dass auf der einen Seite die Schleppe, auf der anderen ein Hündchen die Basis einer Pyramide bildet, die oben in den Federschmuck der Coiffure



Joshua Reynolds. Lavinia Spencer.

ausläuft. Oder in einem anderen Bilde, dem der Gräfin Waldegrave im Museum von Chantilly, breitet die Gräfin mit so mächtiger Gebärde ihren Mantel über das Kind, dass sofort die Erinnerung an Leonardos Felsgrottenmadonna oder an Miseri-

cordien-Bilder der alten Meister wach wird. Gewiss, an Unmittelbarkeit haben Reynolds' Werke dadurch nicht gewonnen. Etwas Spontanes, Unerwartetes giebt es bei Reynolds nicht. Man merkt immer die Ueberlegung, man kann sie nachkonstruieren, auf Regeln zurückführen. Aber erstaunlich ist doch, wie er in den meisten Fällen das Reflektierte zu verbergen, scheinbare Ungezwungenheit mit Noblesse zu einen weiss. Reynolds ruht nicht, bis das schönste Bewegungsmotiv gefunden, das Kleid in der apartesten Weise gelegt ist, bis jeder Hut, jeder Muff, jedes Stück des Beiwerks den Teil eines festgefügten Ganzen bildet. Jedes Bild von ihm ist ein wohlgefügter Traktat mit Einleitung, Hauptteil und Schluss; durchdacht und logisch aufgebaut wie jeder seiner Diskurse. Jedes hat die Concinnitas, von der Alberti spricht, jene Harmonie der Teile, der nichts beigefügt, nichts genommen werden dürfte, ohne dass das Ganze auseinanderfiele.

Ein solcher Mann, der die Grösse der alten Kunst so fühlte, musste naturgemäss auch die Sehnsucht haben, selbst grosse Kunst zu schaffen. Die Portraitmalerei konnte ihm so wenig wie einst Rembrandt genügen. Wie dieser sich aus der Welt der Schützenstücke in einen bunten Orient hinüberträumte, war Reynolds, wie er selbst sagte, „überhaupt nur Portraitmaler, da die Leute es verlangten". Das, was er anstrebte, war die grosse Geschichtsmalerei, das „Bild". So hat er einen „Herkules mit der Schlange", die „Enthaltsamkeit des Scipio", den „Tod der Dido", den „Tod der Kleopatra", „Venus mit Cupido" gemalt. Und gewiss, in der Kunstgeschichte bedeuten diese Werke nichts Neues. Man kennt die Putten von Correggio, die nackten Frauenkörper von Tizian, die Engel von Guercino. Immerhin sind sie nicht nur psychologisch interessant als der notwendige Abschluss der Thätigkeit eines Mannes, von dem das Publikum nur Bildnisse haben wollte, und der doch selbst ganz in der altmeisterlichen Kunstwelt lebte, sie halten auch, und schon das ist viel, den Vergleich mit den Meisterwerken der Alten aus. Man denkt in der Petersburger Eremitage an Tintoretto vor dem merkwürdigen, von grellen Lichtern durchzuckten Bild des kleinen, die Schlangen würgenden Herkules. Man denkt an

denselben Meister vor dem Propheten Samuel, der in der Dulwich-Gallery unter altvenezianischen Bildern hängt. Denn Tin-



Joshua Reynolds. Venus und Amor.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

toretto hätte diesen Jungen im Hemdchen zwar kaum gemalt, aber einverstanden wäre er mit dem schönen Helldunkel, mit dem

warmen goldigen Licht, das auf das Gesicht, auf die Haare, auf die Schultern fällt. Auch die Venus der National-Galerie, der Cupido den Liebesgürtel umbindet, hat etwas Englisches nur in der verschämten Prüderie, mit der sie die Hand über die Augen breitet. In seinem Goldton, in der Noblesse der Pose könnte das Werk von Tizian herrühren.

Mit diesem Streben, über das reine Bildnis hinauszugehen, die Einförmigkeit der ewigen Portraitmalerei zu überwinden, hängt weiter zusammen, dass Reynolds, wenn irgend möglich, die Personen in mythologischer Attitude malte, allegorische Figuren beigab oder Handlung in die Bilder zu bringen suchte. Rembrandt ging von ähnlichen Gedanken aus, wenn er die prosaischen Schützenstücke, die seine Besteller verlangten, in Lichtmärchen umdichtete, wenn er die biederen Holländer, die ihm sassen, als orientalische Nabobs kostümierte oder dem Bilde des „Schiffsbaumeisters“ den Moment, wie ein Brief gebracht wird, zu Grunde legte. So hat Reynolds Lady Spencer gemalt, wie sie als Zigeunerin ihrem Bruder wahrsagt; Mrs. Sheridan, wie sie als heilige Caecilie vor der Orgel sitzt. Mrs. Hartley erscheint als Nymphe, an die ihr Bube als kleiner Bacchus sich drängt. Andere Damen stellt er an Postamente, auf denen eine griechische Statue thront, oder lässt einen Amor flüsternd über ihre Schulter sich beugen. Die 5 duftigen Cherubimköpfe, die er auf dem Bilde der National-Galerie vereint — mit dem aschblonden Haar und den träumerischen blauen Augen — sind nur verschiedene Ansichten des niedlichen Kinderköpfchens der Isabella Gordon. Die drei Fräulein Mongomery malt er, wie sie die Statue des Hymen bekränzen, und bringt durch dieses Motiv in das Bild etwas so Festliches, Strahlendes, dass man an die Werke Veroneses denkt. Garrick, der damals im Drurylane-Theater die Leute zur Bewunderung hinriss, erscheint zwischen den allegorischen Figuren der Tragödie und Komödie ganz ähnlich wie der Cherubini von Ingres, der von der Muse der Musik gekrönt wird. Anklänge an Aelteres sind bei diesen Bildnissen stets zu finden. Man denkt vor dem Cherubim-Kopf der kleinen Gordon an die körperlosen Engel Peruginos und Mantegnas, denkt bei Mrs. Sheridan an Carlo Dolci. Sogar das berühmte Bildnis der Mrs. Siddons ruft



Joshua Reynolds. Sarah Siddons als tragische Muse.

(Nach einer Photographie der Autotype Company in London.)

einen alten Meister in Erinnerung. Denn wie sie dasitzt auf ihrem wolkengetragenen Thron, ähnelt sie den Sibyllen des Michelangelo. Die Gestalten des Verbrechens und der Reue, die hinter dem Thron stehen, sind Brüder der „Sklaven“, die in der sixtinischen Kapelle die Propheten und Sibyllen umgeben. Trotzdem! wie Reynolds die letzte Rede, die er in der Royal-Academy hielt, mit den Worten schloss: „Möge das letzte Wort, das ich von dieser Stelle aus spreche, der Name Michelangelos sein,“ hat er in dem Portrait der Siddons trotz aller Reminiscenzen an Buonarotti wohl sein unsterblichstes Werk geschaffen.

Sarah Siddons, die damals neben Garrick im Drurylane-Theater in London wirkte, war die Eleonore Duse des 18. Jahrhunderts. Alle Dichter Englands haben sie besungen, und alle Künstler ihr Portrait gemalt. Reynolds' Werk — in zwei Exemplaren (im Grosvenorhause und der Dulwich-Gallery) vorhanden — ist das königlichste von allen. Denn es ist gar kein Bildnis. Aus Sarah Siddons, der Schauspielerin, hat er die Muse der Schauspielkunst gemacht. Auf feuerdurchglühten Wolken ist der Thron errichtet, auf dem die Künstlerin sitzt. Wunderbar ist die tonige Harmonie dieses rotbraunen, in majestätischen Falten geordneten Kleides, wunderbar das altmeisterlich goldene Licht, das auf das Gesicht, die gelbweissen Aermel, die Arme fällt; fast michelangelesk der inspirierte Blick, mit dem sie emporschaut, als ob ihr vom Himmel eine Offenbarung würde; noch erstaunlicher die königliche Noblesse dieser breit cinquecentistischen und doch nicht erzwungenen Pose. Es hat etwas Schönes, den grossen Künstler sich vorzustellen, wie er bei Beginn der Sitzung der grossen Künstlerin sagt: „Steigen Sie auf den Thron, für den Sie geboren sind, und suggerieren Sie mir die Idee der tragischen Muse“, und wie er auf das vollendete Werk seinen Namen schreibt mit den galant-ritterlichen Worten: „Ich kann nicht auf die Ehre verzichten, am Saume Ihres Gewandes auf die Nachwelt überzugehen“.

Gainsborough.

Das Portrait, das Gainsborough von Sarah Siddons malte, hängt in der National-Galerie und ist in der Auffassung wie in der Farbenanschauung von dem Werke Sir Joshuas verschieden. Bei Reynolds die tragische Muse, ist sie hier die Dame. Strassentoilette trägt sie, grossen Hut, einen Muff, als ob sie zu flüchtigem Besuch bei einer Freundin wäre und im nächsten Augenblick in den Wagen steigen würde, der vor der Thür auf sie wartet. Zugleich ist sie ein wenig die Duse d'Annunzios: das temperamentvolle, liebende Weib, das sich als Backfisch mit Lebensgefahr von einem jungen Schauspieler ihrer väterlichen Truppe entführen liess. Die Komposition ist wie bei Reynolds aufs äusserste abgerundet. Man denke sich den grossen Hut und die rechte Hand nur ein ganz klein wenig verändert, und die ganze Harmonie ist zerstört. Trotzdem wirkt diese Concinnitas keineswegs berechnet, sie wirkt wie die Eingebung eines glücklichen Augenblicks. Die Feinheit der Farben zu schildern, ist kaum möglich. Bei Reynolds ein warmer, goldigbrauner Accord. Hier ein schwarzer Hut, ein weissblau gestreiftes Seidenkleid, eine Schärpe von dunklerem Blau, ein gelbbrauner Muff, ein hellbraunes Umlegetuch — lauter kühle Farbenwerte, die sich zu leiser, vornehmer Harmonie vereinen. Und kennt man diese beiden Bilder, so kennt man überhaupt den Unterschied zwischen Reynolds und Gainsborough. Obwohl sie fast die nämlichen Menschen malten, waren sie in ihrer Veranlagung so verschieden, dass ihre Werke Erzeugnisse verschiedener Jahrhunderte sein könnten.

Gainsborough war in Sudbury, einem kleinen Ort zwischen

London und Birmingham, geboren und mitten in der weichen englischen Parknatur aufgewachsen. In den Wäldern und Wiesen, die an sein Heimatsdorf grenzten, trieb er sich als Knabe herum und zeichnete dort, ohne je Bilder gesehen oder Bücher über Kunst gelesen zu haben, seine ersten Skizzen. Mit neunzehn Jahren ist er verheiratet und verbringt 15 Jahre in Ipswich, dem Geburtsort seiner Frau, von wo er im Sommer gewöhnlich nach dem Modebad Bath geht, um dort Portraitaufträge zu erledigen. Erst spät entschloss er sich, nachdem er jahrelang die Ausstellungen der Royal-Academy beschickt hatte, selbst in London sich niederzulassen.

Schon aus dieser Zurückgezogenheit erklärt sich, zum Teil wenigstens, der Charakter von Gainsboroughs Kunst. Reynolds ruhte nicht, bis er alle Museen Italiens und der Niederlande kannte. Alle Kunstmittel der alten Meister waren ihm vertraut, und mit Hilfe dieser Kunstmittel gab er seinen eigenen Werken ihre klassisch-altmeisterliche Schönheit. Gainsborough ist nie aus England herausgekommen. Er liebt wohl die alten Meister, aber platonisch, denn er kennt ihre Werke nicht. Alles theoretische Nachgrübeln lag ihm so fern wie möglich. Nie hat er eine Zeile geschrieben, nie eine Rede über die Ziele der Kunst gehalten. Autodidakt, rein empirisch vorgehend, ist er in seinen Arbeiten sehr ungleich. Während jedes Werk Sir Joshuas in Komposition und Farbe eine tadellose Arbeit ist, wirkt Gainsborough oft linkisch und hilflos. Statt auf 2000 hat er es kaum auf 200 Bildnisse gebracht, weil ihm, man möchte sagen, das „Cliché“ fehlte, die Sicherheit, die den gewiegten Praktiker in den Stand setzt, jede Aufgabe sofort klar zu überschauen. Andererseits haben gerade aus diesem Grunde seine guten Werke eine Unmittelbarkeit und Grazie, die Reynolds, der Theoretiker, nie erreicht hat.

Gainsborough war Musiker. Die freien Stunden, die Sir Joshua der Abfassung seiner Bücher widmete, verbrachte Gainsborough mit Geigenspiel. Wie Reynolds Bücher, sammelte Gainsborough Musikinstrumente, und zur selben Zeit, als Reynolds in London den litterarischen Klub gründete, rief Gainsborough in Ipswich einen musikalischen Klub ins Leben.

Scherzend meinte er von sich, dass er Portraits nur des Geldes wegen male, die Musik aber treibe, weil er nicht anders könne. Die Musik aber war die eigentliche Kunst des 18. Jahrhunderts,



Thomas Gainsborough. Selbstportrait.

die Kunst des Rokoko, und ist einmal das Wort Rokoko gefallen, so kommt es bei Gainsborough immer und immer wieder auf die Lippen.

Man betrachte sein Selbstportrait. Reynolds ist der

denkende Künstler. Mit seiner Hornbrille, seinen Büchern und Manuskripten, seinem nicht an Bewegung gewöhnten, am Schreibtisch fett gewordenen Körper, ähnelt er den Schriftstellern, die er malte. Gainsborough ist nicht dick, sondern elegant und geschmeidig. Weder trägt er den schwarzen Gelehrtenrock, noch ist ein Buch oder eine Palette in der Nähe. In perlgrauem Kleid mit graugepudertem Haar und feinem Spitzenjabot hat er sich dargestellt. Weder ein Gelehrter, noch ein Maler, sondern lediglich ein Weltmann, ein Gentleman des Rokoko steht vor uns. Was seine Schwäche und was seine Stärke ist, lässt aus diesem Rokoko-Charakter sich ableiten.

Gewiss — auch Gainsborough hat wie Reynolds die leitenden Staatsmänner und Parlamentarier (Pitt, den Lordkanzler Camden und Sir William Blackstone), auch er hat Gelehrte und Schauspieler (Johnson, Sterne, Richardson, Burke, Sheridan und Garrick) gemalt. Trotzdem denkt man, wenn sein Name genannt wird, nicht an diese Werke. Denn er besass den psychologischen Scharfblick Sir Joshuas nicht, dessen Schriftsteller-Bildnisse gerade deshalb so gross sind, weil hier Denker von einem Denker gemalt wurden. Das Cerebrale war ihm weniger wichtig als ein anständiges Aeussere. Dieselben Menschen, die bei Reynolds so plebejisch in ihrem Hausrock dasitzen, erscheinen bei Gainsborough also in festlicher Kleidung. Weltmänner, haben sie kein Buch, kein Tintenfass, überhaupt kein Arbeitsgerät in der Nähe. Verwendet er zuweilen ein Manuskript als Beiwerk, so dient es ihm lediglich dazu, einen aparten weissen Farbenfleck neben einen blauen Rock, eine hellblaue Halsbinde und graugepudertes Haar zu setzen. Derselbe vierschrötige Doktor Johnson, der bei Reynolds die schwersten Probleme in seinem dicken Gelehrtenschädel wälzt, hat bei Gainsborough noch die Eleganz, das von des Gedankens Blässe nicht angekränkelte Wesen des Rokoko-Herrn. Und dieser Rokoko-Zug, der ihn verhinderte, der Maler der grossen Schriftsteller seiner Zeit zu sein, machte ihn desto mehr zum Maler der aristokratischen Welt geeignet.

Dass nicht Reynolds, sondern Gainsborough der Lieblingsmaler der königlichen Familie war, ist überaus bezeichnend.



Thomas Gainsborough. Sarah Siddons.

Denn er hat diesen Fürstlichkeiten, die bei Reynolds etwas Aufgeschwemmtes, plump Vierschrötiges haben, die ganze Noblesse blauen Blutes gegeben. Windsor Castle und Buckingham Palace — das sind die beiden Schlösser, die man aufsuchen muss, um den eigentlichen Gainsborough, den grossen Hofmaler, kennen zu lernen. Georg IV., der auf den Bildnissen anderer Meister so plebejisch aussieht, ist bei Gainsborough Aristokrat durch und durch. Prinz Georg von Wales, Prinz Adolf Friedrich von Cambridge, Prinz Ernst August von Cumberland, Prinz Wilhelm Heinrich von Clarence, Prinz August Friedrich von Sussex und der junge Eduard von Kent — sie haben alle jene unsagbare Vornehmheit, die aus den Fürstenbildern des Velasquez strömt. Man traut ihnen nicht zu, dass sie Armeen führen können, wie der alte Haudegen Heathfield, den Reynolds malte. Aber ästhetisch konnten sich die Soldaten an diesen Leuten erfreuen mit dem elastischen Gang, der ritterlichen Herablassung, der dekadent blaublütigen Zartheit. Es ist der Fürst als Dekorationsstück, der Fürst als Zierpuppe, der Fürst als hingepäppeltes Kunstprodukt eines dünn gewordenen und doch so edlen Blutes. Dann erst die Damen. Nur die französischen Rokoko-Maler haben den feinen Reiz alter, lebenslustiger Herzoginnen so fein gegeben wie Gainsborough in seinem wunderbaren Portrait der Königin Charlotte. Die Prinzessin Marie von Gloucester, die Prinzessin Auguste Sophie, die Königin Charlotte von Württemberg, die Prinzessin Elisabeth von Hessen-Homburg, der Herzog und die Herzogin von Cumberland auf dem Spaziergang durch den Park; weiter als Ergänzung dieser Windsor-Bilder das fabelhafte Gruppenbild der drei Töchter Georgs III. in Buckingham-Palace — es ist ganz erstaunlich, wie Gainsborough diese Gestalten giebt: den Duft des aschblonden Haares und die ruhige Vornehmheit des Blickes; wie er einen Nasenflügel modelliert und die aristokratische Feinheit einer Hand empfindet. Man atmet bei ihm die Atmosphäre alter Schlösser. Man schlürft förmlich blaues Blut. Selbst wenn ausnahmsweise unter die aristokratische Gesellschaft sich ein Bürgerlicher mischt, wie Orpin, der alte Küster von Bradford, so hat auch er das Feine jener Menschen, die vom rauhen Leben

nichts wissen, für die der Umkreis des Schlosses die Welt bedeutet. Es hängen in Windsor Castle ja auch die berühmten Werke des van Dyck. Gainsborough ist der verfeinerte Spröss-



Thomas Gainsborough. Königin Charlotte.

ling dieses alten Meisters. Er soll auf seinem Totenbette den Namen van Dycks genannt haben, und das ist verständlich, weil er das Feminine, Aristokratische mit diesem zarten pittore

cavallieresco gemein hat. Nur ist bei ihm alles noch subtiler, entnervter geworden. Man fühlt, dass er nicht nur der Nachfolger van Dycks, auch der jüngere Zeitgenosse Watteaus ist.

Mit diesen beiden Meistern teilt er die Eigentümlichkeit, dass ihm Männer weit weniger als blasse Jünglinge und schöne Frauen „liegen", die Eigentümlichkeit, dass er auch solchen, die dem Hofe fernstehen, etwas blaublütig Aristokratisches giebt. Der blue boy des Buckingham-Palace ist dafür das markanteste Beispiel. Nicht in Worten zu schildern ist diese unsagbare Noblesse, die doch nichts würdevoll Gemachtes, sondern etwas Nervöses, ganz Momentanes hat. Ist es ein Prinz des van Dyck? Ist es der grosse Pierrot Watteaus? Ein Werk von dieser Genialität hat der grosse Denker Reynolds nicht geschaffen. Und er hat auch keine Damen gemalt, die sich an duftiger Grazie mit denen Gainsboroughs messen können. Reynolds' Frauen sind immer denkende Frauen: mit hochgekämmtem Haar, das die Stirn frei lässt, mit Büchern in der Hand, und jenem meditierenden Blick, wie ihn Leute haben, die einen Augenblick ihre Lektüre unterbrechen. Gainsborough, als Analytiker von Denkerköpfen so hilflos, ist der Psycholog des Frauenherzens. Da ein Hauch träumerischer Melancholie, dort ein Zug schmachtender Müdigkeit spielt um die Lippen. Auch ein Toilettenkünstler sondergleichen ist er. Schlanke, aus feinen Spitzen auftauchende Arme, zarte, weisse Finger mit lang zugeschnittenen rosigen Nägeln, das pikante Knistern eines Seidenkleides, die feinen Linien eines kleinen, in zierliche Stöckelschuhe eingepressten Fusses hat sonst nur Watteau mit dieser Gourmandise gegeben. Zu dem ätherischen Wesen passt dann auch der leichte Filigranschmuck, den sie tragen, und der sehr verschieden ist von dem schweren Barockschmuck bei Sir Joshua. Es passt weiter dazu die leichte Grazie der Bewegung, auch sehr verschieden von den festen, monumentalen Posen bei Reynolds. Als Beispiel diene etwa in der Dulwich-Gallery das wunderbare Gruppenbild der Mrs. Sheridan und der Mrs. Tickell. Junge Frauen sind sie, und doch scheinen sie Backfische. In einer lauschigen Waldesecke haben sie musiziert, und nun schmiegen sie sich aneinander und blicken sich so zärt-



Thomas Gainsborough. The Blue Boy.

lich ins Auge, als ob sie sich sagen wollten, dass Frauenliebe doch viel, viel subtiler als die brutale Umarmung der Männer sei. Mrs. Moodey — in derselben Galerie — kommt durch den Park daher, das kleine Baby auf dem Arme, das grössere an der Hand, und trotz des schweren Kinderkörpers, den sie trägt, schwebt sie. Ihre Füsse berühren den Boden nicht. Mutter und Töchterchen sind keine Engländerinnen, die zum breakfast ham and eggs verzehren, sondern Sylphen, die sich von Blumenduft nähren. Das Bild des Ehepaares Hallett, das zärtlich verschlungen durch die Allee eines Parkes irrt, und das wunderbare Familienbild des Mr. Baillie seien als weitere Beispiele seiner subtilen Portraitkunst genannt. Bezeichnend ist sogar, dass er ein Spiegelbild seiner Tochter malte, das heisst einen Spiegel, der die Gestalt eines schönen Mädchens reflektiert. Denn alle seine Damen sind so ätherisch, als hätte er sie immer nur durch den Spiegel betrachtet, der den Gestalten das Körperliche, Materielle nimmt.

Sehr wesentlich ist natürlich für diese Wirkung auch die Farbe. Tintoretto und Watteau — damit ist der Unterschied zwischen Reynolds und ihm gekennzeichnet. Man könnte auch sagen — dort die Orgel, hier die Geige. Während bei Reynolds ein tiefes Rot, ein warmes Braun und ein dunkles Blau in rauschenden Accorden daherfluten, liebt Gainsborough nur ganz zarte, gebrochene, silbern klingende Töne. Die Seidenkleider sind entweder hellblau oder hellgelb oder hellrosa oder weiss. Dazu stimmt dann wunderbar das graugepuderte Haar, das, bei Reynolds stets ins Gelblichbraune und Fette spielend, bei Gainsborough so duftig, so wellig wirkt, als ob die Bilder gar nicht in Oel, sondern in Pastell gemalt seien. Und alles vereint sich mit dem silbrigen Braungrau des Hintergrundes zu einer ganz zarten, leisen, ganz Watteauschen Harmonie. Beim blue boy ist es das kalte Hellblau eines Seidenkleides, das von dem Braungrau der Landschaft und dem Perlgrau des Himmels sich abhebt. In dem Gruppenbild des Mr. Baillie blickt man an einer hellrosaroten Portiere vorbei auf einen Garten und auf Berge, die in den bläulichen, weissen und rosigen Tönen des Rokoko schimmern. Seine badende Musidora lässt in der graziösen Stellung der hoch übereinander geschlagenen Füsse an

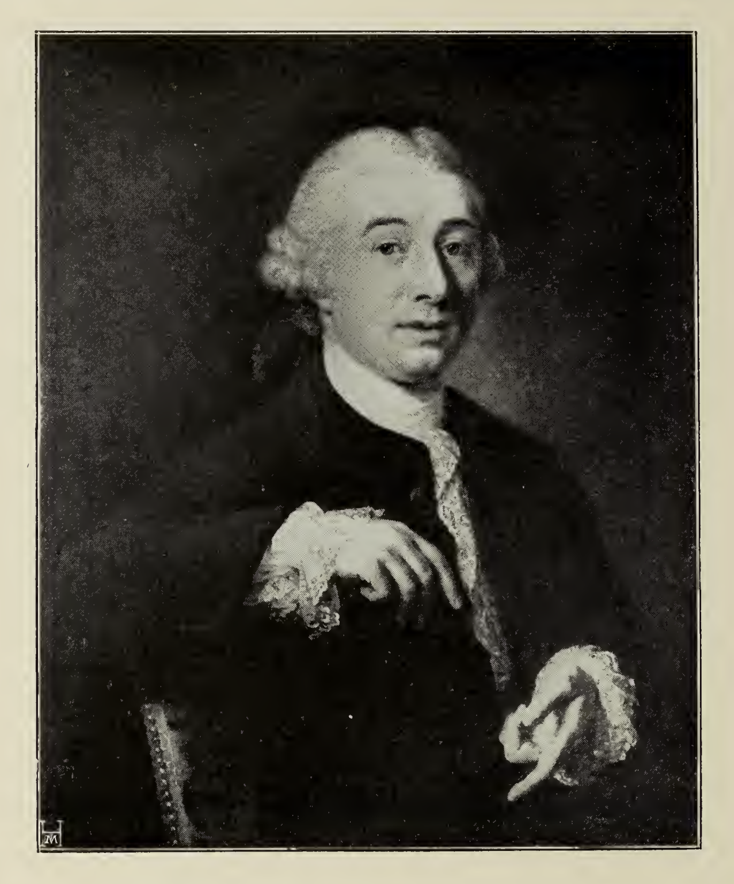


Thomas Gainsborough. Die Töchter des Malers.

Bouchers Scamandre denken, und ebenso fein wie bei diesem setzt der Perlmutterton des jungen Körpers und das Weiss des Hemdes von dem Perlgrau der Rokokolandschaft sich ab. An Boucher erinnert er auch, wenn er vornehmen Backfischen die seidenen Strümpfe auszieht, sie barfuss ins Gras stellt und Milchmädchen spielen lässt. Der feine Kontrast, den eine dunkelgraue, thönerne Schüssel, die weisse Milch und ein rosiger Mädchenfuss zu dem Grau des Bodens und dem Grau der Watteaubäume bilden, ist auch hierbei koloristisch der Ausgangspunkt. Und es ist bezeichnend, dass er in seiner Vorliebe für einen ganz einfachen Silberklang schliesslich wie Andrea del Sarto zu fast monochromen Bildern gelangte.

Fassen wir alles zusammen, so lässt sich sagen: Reynolds war Verstand und Wille, Gainsborough Instinkt und Genie. Jener war der Maler der Gelehrten, dieser der Maler des Hofes, der schönen Frauen und der backfischhaft zarten Epheben. Bei Reynolds denken die Menschen oder schauen uns forschend an, bei Gainsborough träumen sie und blicken ins Leere. Reynolds,

ein grosser Arbeiter, ist mehr Mensch der neuen Zeit in dem kraftvoll plebejischen Zug, der durch alle seine Bildnisse geht. Gainsborough, fein besaitet, bleibt mehr Mensch des ancien régime in der aristokratischen Note, die alle seine Werke haben.



Thomas Gainsborough. David Garrick.

Andererseits gehört Reynolds in der Farbenanschauung einem früheren, Gainsborough einem späteren Jahrhundert an. Denn die würdevoll ernsten, kräftigen, in der Farbe goldig warmen Werke Sir Joshuas haben das Heroische des Barock, die ätherischen, zarten, in der Farbe silberigen Gainsboroughs haben die



Thomas Gainsborough. Mrs. Sheridan und Mrs. Tickell.

graziöse Delikatesse des Rokoko. Schliesslich weist Reynolds auch mit seinen mythologischen Bildern in die Vergangenheit, Gainsborough mit seinen Landschaften in die Zukunft. Denn in der Landschaftsmalerei fand die Kunst des 19. Jahrhunderts ihren reinsten Ausdruck, und während Reynolds nur zuweilen in seinen Bildnissen die Landschaft als dekorative Kulisse verwendete, ist Gainsborough der feinste Landschafter seiner Zeit gewesen.

Landschaft und Tierbild.

Wie die Portraitmalerei hatte die Landschaftsmalerei schon während des 18. Jahrhunderts in England klassische Vertreter. Auch hier beobachtet man, wie die älteren Richtungen langsam ausklingen, und allmählich etwas Neues sich vorbereitet. Zunächst herrschte die prosaische Vedute. Lediglich eine gemalte Ansichtspostkarte wollte die Landschaft sein. In diesem Sinne — unserem Hackert ähnlich — arbeitete John Robert Cozens. In der ganzen Welt, in England, der Schweiz, Italien und Tirol fertigte er Veduten schöner Gegenden an, die wegen ihrer topographischen Genauigkeit geschätzt waren. Ansichten der Themse — der Westminster Bridge, der Old London Bridge — auf Canaletto stilisiert, lieferte Samuel Scott. Doch dann kamen schon andere, die von der reinen Gegenständlichkeit zu mehr künstlerischen Problemen übergingen, die sie im Sinne der alten Meister zu bewältigen suchten. Starrende Felskegel mit Briganten und Schmugglern — auf Salvator Rosa stilisiert — malte Cäsar Ibbetson. Und besonders an Claude Lorrain, den Sonnenmaler, schloss eine ganze Gruppe englischer Künstler sich an. Seine ersten Nachahmer fand er in George Lambert und George Smith of Chichester, bald darauf seinen begeisterten Apostel in Wilson.

Was ich früher über diesen Meister schrieb, erscheint mir heute verfehlt. Die geringe Beachtung, die ich ihm schenkte, erklärt sich nur daraus, dass damals der ganze Klassizismus, auch Claude selber, in Misskredit war. Jetzt ist er es nicht mehr. Es lässt sich nicht einsehen, weshalb Claude schlechter als Ruysdael sein sollte, warum man ausser dem Intimen nicht auch das Feierliche, das stilvoll Grosse sehen und malen könnte. Dieses

veränderte Verhältnis zu Claude bedingt auch eine andere Schätzung Wilsons. Sein Traum, wie der Sir Joshuas, war die grosse Kunst, und die Tragik seines Lebens liegt darin, dass seine Landsleute dieses Sehnen nicht verstanden, das banale Naturportrait dem grossstilisierten Kunstwerk vorzogen.

Oft hat er das Ziel, das er anstrebte, nicht erreicht. Es giebt von ihm Landschaften mit badenden Nymphen, in denen er so kleinlich wie Poelenburg wirkt. Das strahlende Licht des grossen Lothringers hat er nicht. Es bleibt etwas Düsteres, Mürrisches. Andererseits folgt er in der Komposition seinem Vorbild sklavisch. Auf der einen Seite ein Baum, auf der anderen ein klassisches Bauwerk, zwischendurch über einen Fluss hinweg der Blick auf Bergketten, das ist das stets wiederkehrende Schema. Ein Imitator spricht, der sich zu Claude verhält wie Faistenberger zu Salvator Rosa. Nun denke man aber an andere Meister, etwa an Rottmann, die Aehnliches anstrebten. Da wird der Gesichtswinkel ein anderer. Aus dem scheinbar so kleinen Wilson wird ein grosser Meister. Es ist sehr schön, wie in seiner Ansicht der Villa Medici Frauen feierlich wie antike Kanephoren an Felsblöcken und Kapitälen vorbei nach einem einsamen Weiher schreiten. Der selbständige Künstler, der Sohn des 18. Jahrhunderts, zeigt sich in dem sentimentalen Zug, den seine Bilder gewöhnlich haben. Zerbrochene Statuen, verwitterte Sarkophage sieht man. An die Säulen eines antiken Tempels, mächtige Zeugen alter Grösse, lehnt sich ein schmutziges Bauernhaus an. Und ganz neu ist die Naturphantastik, die durch manche anderen Werke geht. Namentlich der „Tod der Niobiden" ist seltsam. Hier ächzt und stöhnt die Natur. Der Sturm schüttelt die Bäume, schwarze Wolken ziehen unheilschwer heran. In einer steht, von strahlendem Licht umflossen, Apollo und sendet seine Pfeile hernieder. Das ist ein Bild, das nicht in die Vergangenheit, auf Claude, sondern in die Zukunft, auf Turner weist.

Gainsborough verhält sich zu Wilson wie zu Claude Watteau. Das heisst, auch über ihn muss das Urteil abgedämpft werden. Früher pflegte man ihn den Vater der intimen Landschaftsmalerei zu nennen. Aber zwei Gesichter pflegt kein

Mensch zu haben. Als Portraitist ist Gainsborough Rokokomeister, und so ist er es in seinen Landschaften ebenfalls. Von einer Beobachtung des Luftlebens, von einer Analyse schlichter



Thomas Gainsborough. Die Familie Baillie.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Natureindrücke, wie später bei Constable, ist noch nicht die Rede. Eher sind als Parallele für sein Landschaftsempfinden die Gedichte Goldsmiths, etwa Stellen wie die folgende, heranzuziehen:

> „Wie oft hemmt' ich den Schritt und nahm zum Augenziele
> Das grün umhegte Dorf, die rasch geschäft'ge Mühle,
> Des Pächters Weizenfeld, den Bach, der niemals schwieg,
> Die Kirche, deren Turm die Hügel überstieg,
> Den kahlgetret'nen Steig, der sich waldeinwärts lenkte,
> Den Brunnen, wo der Hirt die Heerd' am Abend tränkte,
> Den Schlehdornbusch, die Bank, die dort im Schatten stand,
> Wo Alter schwatzend sass und Liebe Hand in Hand." —

Die Natur behält bei Gainsborough noch etwas arkadisch Bukolisches. Sie ist ihm nicht die Allmutter, deren Herzschlag er zu hören sucht, sondern sie ist ihm eine Stätte ländlicher fêtes galantes. Man denkt nicht an Dünger, an Erdgeruch, sondern an Jasmin und Flieder. Wanderer sieht man, die von einer Waldlichtung sinnend über ein gelbgrünes Feld hinausblicken; Holzhacker, die keinem Zeitalter angehören, Frauen, die Bäuerinnen, aber auch Waldnymphen sein können; hübsche Mädchen, die gerade so apart dekolletiert wie die Blumenmädchen Bouchers sind. Selbst die Bäume haben noch den Rokokoschnörkel, sie biegen, winden und neigen sich, flüstern und säuseln von Liebe. Kommen Kühe vor, so sind sie nicht ihretwegen da. Sie sollen nur den Frieden der Natur kommentieren, den Frieden jener elegischen Abendstunde, die er gleich den Rokokomalern bevorzugt. Man betrachte z. B. das Bild: „Der Marktkarren." Es ist ein Hirtengedicht, ähnelt nicht Constable, sondern den Jugendwerken Watteaus. Man betrachte „Des Holzfällers Haus". Es ähnelt den strohgedeckten Bauernhütten, die Marie Antoinette sich in Klein Trianon erbaute; und auch die Bäuerin in der Thür könnte eine sentimentale Königin sein, die lächelnd zuschaut, wie ihre Prinzen Holzhacker spielen. Nicht die rauhe Erde, sondern ein ätherisches Elysium wird dargestellt. Die Natur war für ihn eine schöne Frau, deren Lächeln und Schmollen, deren melancholische Müdigkeit er schilderte.

Dem entspricht die farbige Haltung in ihrem zartgrauen Silberton. Auf weiche, weisse Seide ist alles gestimmt. Der Himmel ist nicht blau, sondern perlgrau. Die Bäume sind nicht grün, sondern bräunlich, die Kühe nicht braun, sondern schwarzweiss gefleckt. Ein zierliches rotweisses Figürchen oder ein



Richard Wilson. Die Villa des Maecenas bei Tivoli.

Apfelschimmel muss einen aparten Farbenfleck inmitten des silbrigen Graugrün bilden. Alles ist hingehaucht, alles wesenlos wie vorher bei Watteau und später bei Corot. Auch die Hundebilder, die er zuweilen malte, verdanken nur der Freude an dieser Rokokoschönheit ihr Entstehen. Er suchte nach Dingen, die Träger aparter, weiss-grauschwarzer Farbenwerte sein könnten, und verwendete das Fell der Hunde dafür ebenso gern, wie die Roben der Damen.

Auf diesem Wege ging George Morland weiter. Den hat man den grössten Tiermaler des 18. Jahrhunderts genannt. Doch an Ostade und Potter, an Troyon und Zügel darf man auch vor seinen Werken nicht denken. Morland ist gleich Gainsborough ein Rokokomeister. Nur weil die silbrige Tonsymphonie ihn reizte, hat er seine weissbraun gefleckten Hunde, seine Stallbilder mit den perlgrauen Schimmeln gemalt, und seine Schweineställe sind so ästhetisch wie die Salonstücke Lancrets.

Ueberhaupt zeigt sich Morland von seiner besten Seite wohl nicht in den Tierstücken, sondern in jenen anderen Bildern, die man aus den Farbenkupferstichen von William Peters, W. Ward, P. Dawe und W. Dickinson kennt. Da sind strohgedeckte Bauernhäuser. Auf der Wiese bleicht die Wäsche. An der Thür stehen niedliche Boucherkinder, und die Mutter, allerliebst in ihrem weissen Häubchen, reicht einem vorbeikommenden Reitersmann den Trunk. Oder eine Bauernfamilie sitzt in der Laube vor dem Hause beim Frühstück. Eine junge, hübsche Mutter besucht auf dem Dorfe die Amme, bei der sie ihr Töchterchen in Verpflegung hat. Eine alte Dame, noch schön mit ihrem welligen, von einem koketten Spitzenhäubchen bedeckten Haar, blättert am Schreibtisch in vergilbten billets-doux. Junge Männer, in der ritterlichen Tracht der Wertherzeit, gehen, von ihrer schwarzweissen Dogge begleitet, auf die Jagd. Damen in duftigem Sommerkleid sitzen mit ihren Kindern im Theegarten oder träumen, den Roman auf dem Schosse, an einem stillen Weiher. Wäschermädchen, schön wie das Chokoladenmädchen Liotards, stehen lächelnd an ihrem Kübel. Es ist eine kleine, aparte, ästhetische Welt, die sich aus hellblauen Bändern und riesigen gelben Strohhüten, aus weissen Häubchen und weissen

Schürzen, rosa Seidenkleidern und dekolletierten Schultern zusammensetzt. In der Luft flattern noch die weissen Tauben des Rokoko. Durch die Bäume hindurch schimmern die perlgrauen, strohgedeckten Bauernhäuser Bouchers. Selbst Morlands Strandscenen mit den kokett gekleideten Figürchen, die sich so elegant vor silbergrauen Wogen und bläulichen Bergen bewegen, muten noch an wie fêtes galantes. Die englische Malerei des 18. Jahrhunderts ist zwar eine bürgerliche Kunst, doch sie hat gleichzeitig den ganzen raffinierten Geschmack der alten aristokratischen Kunst in sich aufgesaugt.



George Morland. Angelpartie.

Die grosse Malerei.

England schritt also ins 19. Jahrhundert unter glücklicheren Auspicien als alle anderen Völker herüber. In Frankreich kam die Revolution, die eine Scheidewand zwischen der alten und der neuen Welt aufrichtete. In Deutschland hatte die junge bürgerliche Gesellschaft zunächst zur Kunst überhaupt kein Verhältnis. Es war möglich, dass ein Mann wie Carstens auftreten konnte, dessen farblose, schlecht gezeichnete Illustrationen als vollgiltige Bilder bewundert wurden. In allen Ländern gähnt eine Kluft, gross wie die Welt, zwischen denen, die das 18. Jahrhundert abschliessen, und denen, die das 19. eröffnen. Ueberall bemerkt man, wenn man aus den Sälen der Alten in die der Neuen tritt, koloristisch ein Minus. Man denke nur an den Unterschied von Goya und Tiepolo, von David und Boucher. In England hatten diese nationalen Umwälzungen, die damals einem Erdbeben gleich den Kontinent erschütterten, sich schon zur Zeit des van Dyck vollzogen. Schon Meister wie Reynolds und Gainsborough hatten ihre Lebenskraft daran gesetzt, der jungen, bürgerlichen Kunst die Noblesse der alt-aristokratischen zu geben. Und da eine neue Ideen-Wandlung zunächst nicht mehr kam, konnte auch die Kunst ruhig weiter gehen auf dem alten Wege. England war also zu einer Zeit, als anderwärts entweder Farbenblindheit oder Farbenaskese oder farbige Roheit herrschte, das Land der grössten malerischen Kultur. Die neu auftretenden Maler zerstörten nichts, sie bauten nur aus. Sie übernahmen die Erbschaft des 18. Jahrhunderts und vermehrten das Kapital. So bezeichnet das erste Viertel des 19. Jahrhunderts — arm und eintönig in den anderen Ländern — gerade

für England die Zeit der grossen Eroberungen, die Zeit, wo ein Stoffgebiet nach dem andern erschlossen wurde. Während des 18. Jahrhunderts hatte es nur Portraits, satirische Sittenbilder, Landschaften und Tierstücke gegeben. Diese Kunstgattungen werden weiter gepflegt, aber die verschiedensten anderen kommen neu hinzu.

Die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts stand unter dem Zeichen des Klassizismus. Die Künstler aller Länder pilgerten nach Rom, um dort von den alten Statuen und den Bildern Rafaels zu lernen. Auch an England ging diese Geschmacksrichtung nicht spurlos vorüber. Schon 1762 hatte Stuart sein grosses Werk über die athenischen Altertümer veröffentlicht. 1803 kamen die Parthenon-Skulpturen in London an. Gleich ihren deutschen Genossen träumten die englischen Maler von der Wunderwelt der Antike und des italienischen Cinquecento. Das junge Land, das bisher nur eine Staffelmalerei gehabt hatte, sollte eine „grosse Kunst“ erhalten. James Barry namentlich war von dieser Sehnsucht durchdrungen. Er setzte seine Lebenskraft daran, einen Strahl von der Sonne des Südens in den nebligen Norden zu tragen.

Barry ist der englische Klassizist. Er hat 5 Jahre in Rom geweilt und dort alte Statuen, alte Bilder kopiert. Die Studien legte er dann später seinen eigenen Werken zu Grunde und wurde durch diesen Eklektizismus verhindert, sehr viel Selbstständiges, Eigenes zu geben. Trotzdem unterscheidet er sich wesentlich von den deutschen Klassizisten jener Zeit. Denn erstens wurde er durch die ausgedehnte Thätigkeit, die er als Portraitmaler entfaltete, vor allem hohlen Idealismus geschützt. Zweitens dachte er nicht daran, die Farbe zurückzudrängen — das wäre im Lande des Reynolds unmöglich gewesen — sondern er bemühte sich, die sorgsamste plastische Durchbildung mit kultivierter malerischer Haltung zu vereinen. Die grossen Akte von Adam und Eva im South-Kensington-Museum sind dafür Zeugnis. Sie mögen akademisch sein in der Art, wie er die beiden Körper stellt, oder dem Adam die Brust des Parthenon-Theseus giebt. Als Malereien sind sie doch nicht schlechter als die ähnlichen Bilder des Mabuse. Und drittens beschränkte

er sich nicht auf eine geistlose Nachahmung, sondern er brachte mit Hilfe der alten, von den Klassikern erlernten Formensprache ganz neue, moderne Ideen zum Ausdruck. Das giebt den grossen Dekorationen, die er in den Jahren 1777—88 für den Festsaal der Society of arts geschaffen hat, ihre geschichtliche Bedeutung.

Jeder Student, der zwei Semester lang kunstgeschichtliche Vorträge gehört hat, kann an den Fingern all die Motive herzählen, die Barry von den alten Meistern übernahm. In dem Orpheusbild reproduziert er Rafaels Parnass und fügt Amoretten von Correggio bei. In dem Bild der olympischen Spiele sieht man Rafaels tanzende Musen, den Reiter auf dem Schimmel, den man aus der Constantinschlacht, und die nackten Epheben des Carracci, die man aus dem Palazzo Farnese kennt. Doch ganz gerade so haben auch Kaulbach und Cornelius die alten Klassiker kopiert. Barry imponiert durch seine malerische Haltung und durch die souveräne Freiheit, mit der er Michelangelo und Giulio Romano, Tintoretto, Rubens und die allverschiedensten Alten durcheinander wirft. Namentlich das Bild, das die Schifffahrt verherrlicht, hat mit Rubens viel mehr als mit dem Klassizismus gemein. Der Flussgott der Themse schwimmt heran, dem Jehovah Michelangelos, aber einem verrückt gewordenen Jehovah ähnlich. Nymphen zeigen wie auf Rubens' Mediceer-Bildern die Pracht ihres nackten Leibes. Und unter diese mythologischen Gestalten sind ohne alle ästhetischen Skrupel solche in modernen Gewändern gemischt. In einem anderen Bild ist die Gründung der Society dargestellt. Man denkt an die Fresken an der Münchener Neuen Pinakothek, in denen Kaulbach das Kunstleben unter Ludwig I. schilderte. Das letzte Bild zeigt das Elysium. Die berühmten Männer aller Zeiten, von Homer bis auf Cromwell, von Anakreon bis auf Milton, von Solon bis auf Newton, geben sich ein paradiesisches Stelldichein; und es wird der Gedanke an Delaroches Hemicycle lebendig. Das heisst: es sind in Barrys Werken Dinge enthalten, die in der Kunst des Kontinents erst weit später zu Worte kamen. Das grosse Kupferstichwerk, in dem die Fresken veröffentlicht sind, ist sicher Delaroche und Kaulbach bekannt gewesen. Sie liessen sich anregen von Barry, ohne dass sie des Anregers gedachten.

Der englische Klassizismus hat also nicht geschadet. Die Bilder blieben gut in der Farbe. Auch war er keineswegs wie auf dem Kontinent die alleinherrschende Kunstrichtung. Neben Barry, dem Plastiker, steht der grosse Kolorist Thomas Stothard.

Bei ihm zeigt sich deutlich, welche feste koloristische Basis Reynolds den englischen Malern geschaffen hatte. Es ist überaus merkwürdig, dass um 1800 ein Künstler lebte, der wie ein



Thomas Stothard. Griechische Weinlese.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

geistvoller Schüler des Tizian anmutet. Denn die warme Leuchtkraft, der goldige Schimmer von Stothards Bildern ist wunderbar. Seine griechische Weinlese mit den halbnackten Burschen und den korbtragenden Mädchen würde, wenn sie nicht im englischen Saale hinge, für ein Werk der venezianischen Schule gelten können. In seinem „Bad der Diana" stimmt er einen leuchtenden Frauenkörper und einen tiefblauen Weiher, ein tiefblaues Zelt, tiefgrüne Berge und rotgelbe Bäume auf eine schöne,

altvenezianische Harmonie zusammen. In seinem Bild „Intemperance“ behandelt er eine Orgie aus der römischen Verfallzeit (Antonius und Kleopatra) ganz im Sinne Coutures. Es liegt sehr viel venezianische Kultur, auch ein Stück Rubens in diesen nackten Körpern, die von tief roten, blauen und gelben Draperieen sich absetzen. Auch seine schlafenden Nymphen, seine Satyrn und Amoretten sind in der farbensatten, von goldigem Licht durchfluteten Welt zu Hause, in der Tizians Danae lebt. Und derselbe farbenfreudige, leicht schaffende Künstler bleibt er, wenn er für den Buckingham-Palace und andere Königsschlösser grosse dekorative Bilder malt: Chaucers Canterbury-Wanderer (einen grossen Fries, auf dem Dudelsackbläser, Ritter, Weiber, Schäfer, Mönche in buntem Zuge daherschreiten); Shakespeares Charaktere: Othello, Hamlet, Macbeth, Lear, Ophelia, Desdemona, die sich ein koloristisches Stelldichein geben; die Hochzeit Heinrichs VII. mit Elisabeth von York — ein farbensprühendes Bild, auf dem sich ganz im Sinne von Rubens Amoretten, Nymphen und Götter unter die historischen Gestalten mischen. Stothard ist ein grosser Maler, ein fascinierender Kolorist. Makart wirkt welk und schmutzig neben den rauschenden Symphonieen des Engländers. Ja, nicht nur die Kunstmittel der alten Venezianer und des Rubens hat Stothard in virtuoser Weise beherrscht. Es giebt von ihm déjeuners sur l'herbe, die an Watteau anklingen. Desgleichen zeigen seine Entwürfe für Vasen und Gläser, für Pokale und Leuchter, dass er noch ganz den Grossen von früher sich anreiht, die keinen Unterschied zwischer hoher und niederer Kunst kannten, sondern alles zu liefern wussten, was mit festlichem Glanz das Leben umkleidet.



Thomas Stothard. Die Wallfahrt nach Canterbury.

(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

Bildnis und Tierstück.

Im übrigen blieb trotz aller Neigung zur grossen Kunst das Bildnis noch immer der Pol, um den das englische Schaffen sich drehte. Und wie im bürgerlichen Holland dachten die Maler nicht daran, dem klassizistischen Zeitideal zu Liebe das Individuelle abzudämpfen, eine allgemeine Schönheit an die Stelle des Charakteristischen zu setzen. Sie geben die Leute in ihrer Eigenart, ohne Retouchen, und vermöge dieses Naturalismus lebt in ihren Werken die Menschheit vom Beginne des 19. Jahrhunderts ebenso echt und unverfälscht weiter, wie die des 18. Jahrhunderts in Reynolds' und Gainsboroughs Werken fortlebt. Ja, die Verwandtschaft mit diesen Aelteren ist so gross, dass es kaum möglich ist, die unterscheidenden Merkmale der Neueren anzugeben. Schriftsteller am Schreibtisch, vierschrötige Landbarone, Damen mit hohem, gepudertem Haar, hellem Kleid und feinem, über die Schulter gelegtem Musselintuch, das sind noch immer die Helden der Werke. Die einzelnen Maler unterscheiden sich voneinander nur dadurch, dass dem einen mehr knorrige Männlichkeit, dem anderen mehr Sanftmut und Milde liegt.

George Romney hat in der farbigen Haltung seiner Werke die meiste Aehnlichkeit mit Gainsborough. Es ist sehr fein, wie er in seinen Herrenbildnissen einen braunen Rock, eine graue Perücke, einen grünen Stuhl und einen blassroten Hintergrund zusammenstimmt. Fein, wie er in seinen Damenbildnissen die weissen Kleider und das graue, gewellte Haar, graugrüne Bäume, rosa Gürtel und schwarze Handschuhe zu kühlen, ernsten Harmonieen vereinigt. Von Gainsborough unterscheidet er sich, namentlich in seinen frühen Werken, dadurch, dass er mehr Zeichner als Maler ist, alle Einzelheiten des Kostüms mit

spitzem Pinsel vorzeichnet. Das Hauptwerk dieser Zeit ist das Portrait des Ehepaares Lindow — sehr herb und streng in seiner zeichnerischen Straffheit wie in den unvermittelt nebeneinandergesetzten blauen und grünen, schwarzen und grauen Farben.



George Romney. Mrs. Currie.

(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Später, als Gainsborough tot war und nur Reynolds noch arbeitete, scheinen ihn dann praktische Erwägungen veranlasst zu haben, sich möglichst auf das zu konzentrieren, was nie die eigentliche Stärke Sir Joshuas war, das heisst, er wurde der

Maler der eleganten jungen Leute. Sein brown boy ist das Gegenstück zu Gainsboroughs blue boy. Und namentlich die Damen gewann er dadurch, dass er sie nicht als denkende Frauen wie Sir Joshua, sondern als Königinnen der Mode, mit feinem, diskretem Lächeln, in aparter, languissanter Pose darstellte. Ja, das Streben, zu gefallen, hat ihn oft zu einer gewissen weichlichen Sanftheit und nichtssagenden Zahmheit geführt. In der Art, wie er die Damen setzt und die Draperien behandelt, verrät sich der Einfluss der Parthenon-Skulpturen, die gerade damals nach London kamen. Und dieser Hauch einer leichten Klassizität wurde an seinen Bildnissen wie an denen der Angelika Kauffmann oder der Vigée-Lebrun geschätzt. Alle Damen vom Hofe und vom Theater, die mit Sir Joshua nicht zufrieden waren, wandten sich an Romney. Namentlich einer dankte er grossen Erfolg. Die schöne Emma Ward, die erst Kellnerin gewesen war und dann Romney für eine Hebe sass, lernte bei diesen Sitzungen Sir William Hamilton, den englischen Gesandten in Neapel, kennen und bewahrte auch später noch, als sie dessen Gemahlin geworden war, dem Maler, bei dem sie ihr Glück gemacht hatte, ihre Gunst. Romney hat sie als Bacchantin und Medusa, als Jeanne d'Arc und Magdalena gemalt. Mag „Meditation" oder „Innocence", „Rêverie" oder „Odaliske" unter den Bildern stehen, es blickt uns immer aus ihnen die schöne Hexe an, die damals allen Männern den Kopf verdrehte.

Beechey, Opie und Hoppner zu unterscheiden, dürfte dem geriebensten Kunsthändler schwer sein. Denn auch Beechey, obwohl er erst 1839 starb, hat noch viel von der Schönheit des Rokoko, wenn er weisse Westen, weisse Halskrausen, hellgraue Perücken und graue Fräcke zusammenstimmt. Rührend ist sein Portrait der Sarah Siddons, das die tragische Muse, das schöne Weib von einst als welke, müde Matrone darstellt. Hoppner war neben Romney der bevorzugte Frauenmaler, und alle seine Bildnisse, das der Gräfin Jane Elisabeth von Oxford und der Herzogin von Rutland in der National-Galerie, die der Prinzessinnen Sophie und Marie in Windsor-Castle haben etwas Sanftes, Sinniges, auch in der Farbe sehr Feines. Damen in Weiss, ein hellblaues Band um das wellige Haar geschlungen, träumen in

perlgrauer Landschaft, über die der Mond sein silbriges Licht ergiesst. Nur arbeitete er viel mit unruhig flatternden Bändern, und sein Streben nach Sinnigkeit hat ihn zuweilen zu temperamentloser Flauheit geführt. Opie wirkt altmeisterlicher, männlicher. Tintoretto mag ihm vorgeschwebt haben, wenn er Schriftstellerköpfe aus dunklem Hintergrund auftauchen lässt.



George Romney. Die Predigerstochter.

(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Selbst in seinen Damenbildnissen herrscht die denkende, emanzipierte Frau. Denn Opie war mit einer Schriftstellerin verheiratet, und deren Freundinnen bildeten seine hauptsächlichste Clientel. Schön ist namentlich das Portrait der Mary Godwin, der Schwiegermutter Shelleys und Verfasserin des Buches „A Vindication of the rights of women“. Wie ein Mann blickt

sie drein. Am Schreibtisch sitzt sie, in ihre Manuskripte vertieft. Lady Hamilton und Mary Godwin, das sind die beiden Pole der Weiblichkeit.

Von den Uebrigen lässt sich nur sagen, dass sie entweder mehr zur venezianischen Schönheit Sir Joshuas oder zur Rokokoschönheit Gainsboroughs neigen. Francis Abbot, Arthur Devis, Martin Archer Shee, Thomas Phillips und John Jackson teilten sich in Sir Joshuas Erbschaft. Sie haben die Gelehrten und Dichter ihrer Zeit gemalt. Bücher liegen gewöhnlich auf dem Schreibtisch, Tintenfass und Feder ist in der Nähe. Der Hintergrund ist ganz dunkel gehalten, nur auf das Buch, das sie in der Hand haben, und den blassen Denkerkopf fällt ein scharfes Licht. Gilbert Stuart war mehr von den Künstlern bevorzugt, die auf elegantes Aeussere Wert legten. Graue Perücken und hellblaue Röcke, seidene, grünlich-weisse Westen und ein perlgrauer Fond sind gewöhnlich auf feinsilbrige Harmonieen gestimmt. Richard Westall malte niedliche Kinderportraits, in denen die weissen Kleidchen mit dem Graugrün der Landschaft sich gleichfalls zu zarten Accorden verbinden. Und der gesuchteste Fürstenmaler seiner Epoche wurde Lawrence.

Lawrence ist von allen englischen Portraitisten jener Jahre der einzige, der es zu internationaler Berühmtheit brachte. Ueberall, wo Monarchen sich begegneten, war er dabei. An alle Höfe Europas wurde er berufen. Allein Kaiser Franz von Oesterreich hat ihm ein Dutzend mal gesessen. Und diese Beliebtheit musste er natürlich durch gewisse unkünstlerische Konzessionen erkaufen. Man möchte sagen, er verhält sich zu Reynolds wie Gérard zu David oder Winterhalter zu Graff. Wie er seinen Fürstinnen etwas Weiches, Süsses, Fades, kitschig Rasseloses giebt, arbeitet er in den Bildnissen der regierenden Herren ein wenig zu viel mit malerisch umgelegten Mänteln und wallenden Portieren, mit schönen Gesten und nichtssagendem Beiwerk. Auch die Farbe wirkt öldruckmässig neben der malerischen Kraft der anderen. Doch das ist immerhin nicht uninteressant, weil sich eine kulturgeschichtliche Wandlung darin ausspricht. Lawrences Repräsentationsbilder sind typisch für den höfischen Portraitstil des bürgerlichen Jahrhunderts. In der



John Hoppner. Prinzessin Mary.

(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York)

Zeit Ludwigs XIV. wurde der Bourgeois Gentilhomme verspottet; jetzt sind die Könige Bourgeois, zu denen die rings angehäuften Insignien nicht mehr passen. Mit einem Tropfen demokratischen Oels sind sie gesalbt. Nicht in der strengen Würde königlicher Macht, sondern im Gesellschaftsanzug, verbindlich und leutselig, sind sie dargestellt. An die Stelle des Hermelinmantels ist der Frack getreten, das bürgerliche Kleidungsstück, das nun der König wie der Kellner trägt. Und Lawrences glatte, geleckte Mache entspricht der glatten, liebenswürdigen Höflichkeit, die der konstitutionelle König für seine Unterthanen bereit hält. Uebrigens ist nicht zu vergessen, dass Lawrence, wenn man ihm erlaubte, Künstler zu sein, auch Künstler sein konnte. Wer nur die Repräsentationsbilder kennt, die er ohne Freude herunterstrich, ist erstaunt, in Windsor Castle sein allerliebstes Portrait der Prinzessin Charlotte von Wales und das feine Brustbild des Königs von Rom zu sehen. Alle Kinder, die er malte, sind zart und engelhaft fein, mag er sie in ihrer prinzlichen Würde darstellen oder als Bauernbuben und Wäschermädel in helle, perlgraue Landschaften setzen. Und so fein er in solchen Kinderbildnissen wirkt, so kraftvoll und ernst ist er in seinen Bildnissen von Gelehrten, Staatsmännern und Dichtern. Dazu gehören die Portraits Walter Scotts, des Ministers Grey und des Schriftstellers Angerstein. Auch das des Malers Benjamin West, der von dieser Bildnismalerei zur zeitgenössischen Geschichtsmalerei überleitet.

Um die historische Bedeutung dieser Werke richtig zu ermessen, die im englischen Kunstschaffen jener Jahre eine ähnliche Rolle spielen wie im altholländischen die Regentenstücke, muss man sich vergegenwärtigen, in welchen ästhetischen Vorurteilen damals die Kunst des Kontinents befangen war. In allen anderen Ländern hielt die Kostümfrage die Künstler ab, Scenen aus dem zeitgenössischen Leben darzustellen. Die Menschen mussten, um kunstfähig zu sein, in jene Manteldraperieen gehüllt werden, die allen unseren Denkmälern von damals einen so charakterlosen Gleichklang geben. Die Engländer kannten solche Bedenken nicht. Lange vor David und Gros haben sie schwarze Röcke und einförmige Beinkleider, Uniformen und



John Opie. Mary Wollstonecraft.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Advokaten-Talare mit vernünftiger Sachlichkeit gemalt. Viele wie Karl Anton Hickel und George Hayter kamen in ihren Berichten über Parlamentssitzungen und Landtagseröffnungen nicht über einen trockenen Reporterton hinaus. Aber West wird man lassen müssen, dass er Langweiliges mit grosser künstlerischer Kraft verewigte.

West ist ein merkwürdiger Charakter. Der erste Yankee, der in die Kunstwelt eintritt. Als Quäkerjunge war er in den amerikanischen Wäldern auf der Farm seines Vaters aufgewachsen.

Indianer hatten ihm, wie er gern erzählte, die ersten Farben gegeben. In Rom verstand er allgemeines Aufsehen zu erregen, indem er den Wilden spielte und, in den Vatikan geführt, den Apoll von Belvedere mit einem Indianerhäuptling verglich. Und auch später in London verdankte er seinen Erfolg weniger seiner Kunst als dem exotischen Aroma, das von ihm ausströmte, und der Geschicklichkeit, sich in Scene zu setzen. 1792, nach Sir Joshuas Tode, wurde er zum Akademie-Präsidenten gewählt. Denn England glaubte in ihm den „ersten historischen Maler seit den Carracci“ begrüssen zu dürfen.



Thomas Lawrence. Sarah Siddons.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Etwas anderes lässt sich in der That von Wests religiösen und antiken Bildern nicht sagen. Er hat eine „Auferweckung des Lazarus“, einen „Christus, der Kranke heilt“, „Orestes und Pylades“, „Aggrippina mit der Asche des Germanicus“, „die Abreise des Regulus von Rom“ und all jene anderen antiken Maskeraden gemalt, die damals auf dem Kontinent beliebt waren. Er hat sie wie ein Bolognese gemalt, auch wie Rafael Mengs, mit dem er den philologischen Spürsinn, die kalt korrekte Klassizität in Formgebung und Aufbau gemein hat. Doch Neues hat er nur in jenen anderen Werken geschaffen, in denen er zeitgenössische

Ereignisse — sehr vernünftig und terre à terre — doch immerhin besser als Anton von Werner darstellte. Sein Tod des Generals Wolfe in der Schlacht von Quebeck, sein Vertrag Penns mit den Indianern und die Schlacht von La Hogue sind ehrliche, handfeste Bilder, die in Anbetracht ihrer Sachlichkeit und histo-



Thomas Lawrence. Der König von Rom.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

rischen Treue stets einen gewissen kulturgeschichtlichen Wert behalten werden.

Freilich weit künstlerischer ist der folgende: John Singleton Copley — auch Amerikaner wie West. Dessen Werke wecken beinahe Ehrfurcht. Denn er hat eine Aufgabe gelöst, die unlösbar scheint: er hat aus Zeitungsnotizen wirkliche Kunst-

werke gemacht. Schon 1778 entstand das grosse Portraitgruppenbild, wie der Graf Chatham während einer Parlamentssitzung, als er gerade im Begriff war, dem Herzog von Richmond zu entgegnen, vom Schlage getroffen ward. Das scheint ein sehr ödes Thema. Trotzdem steht man in der National-Galerie vor dem Werk mit ähnlichen Empfindungen wie im Harlemer Museum vor den Werken des Frans Hals. Es hat jenen lebensvollen Naturalismus, der über die Jahrhunderte hinaus zu den Menschen spricht. Alle Köpfe — 55 an der Zahl, wie der Katalog vermeldet — sind erstaunliche Portraits, ohne jede Spur eines hohlen Idealismus gegeben. Die farbige Haltung ist wunderbar. Copley ist der Spezialist des Rot. Es ist nicht zu schildern, in wie geschmackvoller Weise er rote Mäntel und graue Perücken, schwarze Kleider und braungraue Wände zusammenstimmt; schwer zu schildern, mit welch malerischer Gourmandise er ein Stück Blau, ein Stück Weiss in diese kühle Tonharmonie hineinsetzt. Werke wie Davids Krönungsbild müssen neben dem Tod des Chatham verblassen. — In dem darauffolgenden Bild, dem „Tod des Majors Pierson am 6. Januar 1781“, wirkt die Komposition vielleicht unnatürlich. Eine wehende Fahne muss den Gipfel einer Pyramide bilden. Die Art, wie der Leichnam Piersons gehalten wird, gemahnt ein wenig an Rafaels Grablegung. Doch auch in diesem Bilde steckt schon alles, was später in Frankreich an Gros bewundert wurde. Auch hier ist es fein, wie er die roten Uniformen und die schwarzen Pelzmützen, das weisse Lederzeug und die blau-rot-weissen Fahnen auf jene kalten Accorde stimmt, die später Guillaume Régamey liebte. In dem Bild der Einnahme von Gibraltar durch Lord Heathfield zeigt sich der Eklektizismus der Zeit wieder darin, dass er einzelne Motive aus Rubens' Amazonenschlacht herübernahm. Doch in dem malerischen Zusammenklang roter Uniformen und brennender Schiffe, weisser Pferde und grauen Pulverdampfes steht auch dieses Werk höher als alles, was in Frankreich die Schlachtenmalerei der Louis-Philippe-Zeit brachte. Desgleichen sind seine Bildnisse wie das des Earl of Mansfield ganz wunderbar in ihrer würzigen Herbe. Die Aufgabe, einen ziegelroten Mantel und eine graue Allongeperücke, schwarze Kleidung und

weisse Papiere zu einem tonigen Accord zu verbinden, hat nur Millais später in seinen Advokatenportraits gleich virtuos gelöst.

Neben den Portraitisten der Menschen stehen die Portraitisten der Tiere. Es ist ja natürlich, dass in dem Lande des Sports gerade solche Bilder in grosser Anzahl verlangt wurden. Und aus dem Sportbild wuchs dann das eigentliche Tierbild heraus. George Stubbs, chronologisch der Erste, ist noch mehr



John S. Copley. Die Einnahme von Gibraltar.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Stallmeister als Maler. Er hat Landbarone mit ihren Pferden und Hunden, zuweilen auch Pferde und Hunde ohne ihre Landbarone gemalt, und so interessant seine Bilder für den Sportfreund sein mögen, so uninteressant sind sie als Malereien.

Dagegen ist James Ward einer der grössten Tiermaler aller Zeiten. Er ist 90 Jahre alt geworden. Und als er der zittrige Herr war, den das Bildnis der Portrait-Gallery darstellt, wurden auch seine Bilder zittrig und kraftlos. Aber ich bezweifle, ob

vor Ward ein so wuchtiges Tierstück gemalt wurde wie das Riesenbild mit dem grossen Bullen, der Kuh, dem Kalb und den lagernden Widdern, das im Treppenhause der National-Galerie hängt. Es wirkt in Zeichnung und Farbe gewaltiger als alles, was Potter geschaffen hat. Mehr als von diesem ist Ward wohl von Rubens herzuleiten. Er hat die stürmische Bewegung dieses Meisters, wenn er mächtige Bullen malt, die in wütender Raserei sich bekämpfen. Er hat auch die tiefen, leuchtenden Farben von Rubens, wenn er regengetränkte Landschaften darstellt, mit Bäumen, deren nasse Blätter in der Sonne funkeln, und Kühen, die in dem schwellenden, feuchten Grase lagern. Namentlich seine Schweine sind erstaunlich. Er ist verliebt in ihr Fell, und malt das Licht, das darauf spielt, mit derselben Versenkung wie Rembrandt das Phosphoreszieren der Farben im Leib des geschlachteten Ochsen. Manchmal zeigt er auch Schweine, wie sie grunzend und schnüffelnd, von der Sonne umspielt, über eine stille Dorfstrasse kommen, und man glaubt Werke eines modernen Impressionisten, Bilder Liebermanns oder Huberts von Heyden zu sehen.

Landseer, weit berühmter als Ward, hat diese Berühmtheit nur erreicht durch die unkünstlerischen Zugeständnisse, die er dem Publikum machte. Die Forderungen des litterarischen Zeitalters machten sich geltend. Es genügte nicht mehr, dass ein Bild ein gutes Bild war. Es musste einen Inhalt, eine Pointe haben. Der Maler musste nicht nur malen können, auch Witze machen. Das hat Landseer in ausgiebigster Weise, oft recht plump gethan. Er steckt den Hunden Pfeifen in den Mund oder setzt ihnen Häubchen auf. Er zerbricht sich den Kopf, um Titel zu finden, die den Ausstellungsbesucher amüsieren. Highland Music: das ist ein alter Schotte, der auf dem Dudelsack bläst, und ein Hund, der dazu winselt. Highland breakfast: das ist ein Baby, das an der Mutterbrust liegt, und ein Hundebaby, das eine Milchschüssel leert. Unter dem Titel „Hochwohlgeboren und niedrig geboren“ stellt er eine Dogge, die Aristokratin, und einen Hofhund, den Proleten der Hundewelt, in entsprechenden Gegensatz. Dignity und Impudence — das bedeutet einen würdigen Jagdhund, den ein frecher, kleiner Köter aufdringlich um-

schmeichelt. Ein toter Löwe muss natürlich ein „gefallener Monarch“ sein. Oder Reichtum und Armut wird dargestellt unter dem Bild eines fetten Mopses, der ein üppiges Stück Fleisch verzehrt, im Beisein eines neidischen Hofhundes, der, an die Kette gelegt, nicht dazu kann. Malt er eine Kuh, so giebt er ein hübsches Milchmädchen noch gratis bei. In dem Bild „Friede“ ist die Pointe die, dass Schafe an einem Kanonenrohr herumschnuppern. Selbst die Geschichte von Alexander und Diogenes wird auf die Hundewelt projiziert. Der räudige Hund



Edwin Landseer. Löwenstudie.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

im Fass ist der Cyniker, der weisse Mops ist der gestrenge König, dessen geistvolle Bemerkung: „Wenn ich nicht Alexander wäre“ sein hündisches Hofgesinde zu respektvollem Augenaufschlag veranlasst.

Wie gesagt, Landseer ist oft plump. Er erreicht die Komik oft durch billige Mittel. Er hat mitgearbeitet an der Verschlechterung des Geschmacks, indem er die Leute daran gewöhnte, Bilder nicht auf die Malerei, sondern auf die Pointe hin zu betrachten. Aber wenn diese Pointe so geistvoll wie in dem Diogenes-

bilde gegeben ist, so lässt sich im Prinzip dagegen nichts sagen. Wir sollen Tiere als Tiere malen, sie nicht zu Schauspielern machen, Possen und Melodramen sie nicht mimen lassen. Wer sagt uns das? Doch wieder nur die Aesthetik, die immer umfällt, sobald ein Künstler das Gegenteil sagt. Die Tiere haben ihre Komik wie die Menschen, und es ist nicht einzusehen, warum der kein Künstler sein soll, der diese Komik so geistvoll wie Oberländer oder Th. Th. Heine zu packen weiss. Auch Landseer hat sie gepackt, und wem diese Bilder nicht zusagen, für den bleiben noch immer jene anderen, in denen er nicht als Satiriker, nur als Maler auftritt. Es ist bei Landseer gerade so wie bei Hogarth. Der Zeitgeschmack verlangte von ihm, dass er erzählte und Witze machte. Die gute, alte Tradition aber war noch immer so stark, dass er auch schwimmen konnte, ohne an die Arche Noah sich anklammern zu müssen.

Landseers Vielseitigkeit ist erstaunlich. Büffel, Widder und Hühner, Esel, Katzen und Schafe, Hunde aller Art, vom Neufundländer bis zum Mops; Hirsche, die königlich auf einsamer Bergspitze stehen und in Hochgebirgslandschaften mit Hunden kämpfen; Pferde, wie sie beschlagen werden oder schnaubend und schäumend sich ineinander verbeissen — all das kommt in seinem oeuvre vor. Wie er für den Sockel des Nelson-Monumentes auf Trafalgarsquare die riesigen Löwen modellierte; wie er für Millais' Reiterportraits die Pferde zeichnete, hat er Steinklopfer, Hirten, Bettler, die verschiedensten Figurenbilder, auf denen Tiere möglich waren, gemalt. Und gut gemalt! Namentlich seine Skizzen sind wunderbar! In grossen, mächtigen Strichen fegt er sie hin. Die Bewegung ist gepackt, das Spiel des Lichtes gegeben. Nur noch Delacroix hat solche Löwen gemalt, die stolz, grimmig und katzenartig verschlagen dahinschreiten. Nur noch Besnard hat solche Pferde gemalt, edle, nervöse Tiere, die, auch wenn sie ruhig stehen, an allen Fibern zu zittern scheinen. Selbst der grosse Name des Velasquez kommt in Erinnerung. Denn es ist sehr spanisch und fein, wenn Landseer einen schwarzweissen Seidenpintscher mit blauem Halsband vor eine perlgraue Wand stellt, eine graue Straussenfeder und einen hellgrauen Hut daneben legt und das Ganze auf eine kühle, fast monochrome Skala stimmt.

Mit Velasquez teilt er die Eigenschaft, dass er nicht nur ein Maler, auch ein sehr vornehmer Herr war. Als grosser Sportsman durchstreifte er mit der Flinte im Arm die Fluren. Wie ein Landjägermeister kannte er die Tiere. Das nähert ihn den Hofmalern von einst, die auch auf ihrem Feld die Sachkenntnis des Fachmannes hatten. Was ihn unterscheidet von ihnen, ist seine psychologische Schärfe. Gewisse Ausdrucksnüancen — wie der Hund ausspäht, hungrig, gierig nach seiner Nahrung schnappt, sich fürchtet oder gespannt auf den Wink seines Herrn wartet, sind erst von Landseer in dieser Unmittelbarkeit fixiert worden. Auch ist bei ihm überhaupt das Verhältnis des Hundes zum Menschen ein anderes. Die älteren Tiermaler, Velasquez wie Oudrey und Desportes kannten ihn nur als Begleiter der Hofgesellschaft. Landseer machte ihn zum treuen Freunde des Menschen. „Der letzte Leidtragende“ ist das Bild unterschrieben mit dem Hund, der am Grabe des alten Schäfers trauert. Das mag sentimental sein. Doch in der Geschichte der Tiermalerei bedeutet es eine neue Etappe.



Edwin Landseer. Zwei King-Charles-Hunde.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Phantastik und Geschichtsmalerei.

Uebrigens darf man nicht glauben, dass die englische Malerei damals eine nüchterne Gegenwartskunst gewesen sei, nur Sinn für Sport und für Politik gehabt habe. Im Gegenteil, auch grosse Phantasten hat England in jenen Jahren hervorgebracht, weltferne, in seltsamen Ideenreichen heimische Künstler, in deren Werken die ganze Gedankentiefe, der ganze metaphysische Zug des neuen Jahrhunderts sich ausspricht.

William Blake, der Geistesverwandte Swedenborghs und Justinus Kerners, ist an erster Stelle zu nennen; der merkwürdige Mann, der seine Dichtungen wie seine Zeichnungen als spiritistische Enthüllungen betrachtete, und den Swinburne mit den schönen Worten gekennzeichnet hat: „Der ganze leere Raum der Erde und der Luft schien ihm zu zittern unter dem Flügelschlag von Geistern und zu stöhnen unter dem Tritt ihrer Füsse. Die Blumen und Gräser, die Sterne und Steine sprachen zu ihm mit wirklichen Lippen und schauten ihn an mit lebendigen Augen. Hände, die aus dem Schatten der materiellen Natur auftauchten, streckten sich nach ihm aus, um ihn zu ergreifen, zu führen oder zurückzuhalten. Was für andere Hallucinationen sind, waren für ihn wirkliche Thatsachen. Auf seinem Weg und vor seiner Staffelei, vor seinen Ohren und unter seinen Augen bewegte sich, drückte sich, glänzte und sang ein unendliches Leben von Geistern. Unter dem feuchten Kleid der Gräser, in dem leichten, von der Ebene aufsteigenden Nebel grinsten sonderbare Gesichter und flatterten weisse Haare. Versucher und Schutzengel, Doppelgänger von Lebenden und Phantome von Toten bevölkerten die Luft, die um ihn wehte, die Felder und

Gebirge, denen sein Blick begegnete.“ „Ich bin der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit.“ Das sind die Worte, die Blake selbst über seine Werke sagte, und neuerdings wurde über seine Weltanschauung ein gelehrtes dreibändiges Werk — von Ellis und Yeats — herausgegeben.

Bei solchen Phantasten herrscht nun gewöhnlich ein Missverhältnis zwischen dem Flügelschlag des Geistes und der Unbehilflichkeit der Hand. In die höchsten Regionen erheben sie





William Blake. Illustrationen zu einer Ode Miltons.

sich, doch die Hand ist unfähig, dem Geist zu folgen, die Träume in die festen Formen der Kunst zu bannen. Diesem Schicksal ist auch Blake nicht entgangen. Wer nach der Lektüre des Swinburneschen Essays im Kupferstichkabinett des britischen Museums die Bücher des Geistersehers aufschlägt, ist einigermassen enttäuscht. Gewiss, ein sehr geistvoller, ideenreicher Mensch ist Blake gewesen. Das Gespensterhafte hatte in ihm den ersten Interpreten. Die Gedanken strömten ihm zu. Ganz seltsamen Hallucinationen, die kaum in Worte zu fassen sind, gab er Form

und Körper. Man denkt an Klingers „An die Schönheit", wenn er in den Prophetic books das Blatt mit dem Menschen zeichnet, der in die Kniee sinkt und sein Haupt in den Händen birgt vor der Sonne, die strahlend aufgeht. Man denkt an den brütenden Lucifer von Stuck, wenn man diesen Teufel sieht, der, das Kinn in die Hand gestützt, mit glimmend phosphoreszierendem Auge uns anschaut. Man denkt an die düsteren Todesallegorieen von Watts, wenn man in den Illustrationen zu Youngs Nachtgedanken das mächtige Blatt betrachtet:

> Die Göttin Nacht auf ihrem schwarzen Thron
> In strahlenloser Majestät streckt aus
> Ihr bleiern Scepter auf die müde Welt.

Man denkt an Rops bei dem Blatt, das den Papst als Riesenfledermaus darstellt, wie er Heuschreckenschwärme schwarzer Priester auf die schlafende Erde streut; denkt an denselben Meister bei jenen andern Blättern, auf denen Sphinxe und Molche mit Totenköpfen und nackte Weiberkörper ein phantastisch schauerliches Spiel treiben. Alles ist gross in der Konzeption. Alle Gedanken, die durch die Phantastik unserer Tage gehen, kündigen bei Blake sich schon an.

Doch auch aus einem anderen Grunde ist es lehrreich, die Bücher Blakes durchzublättern. Es ist darin schon verwirklicht, was später Morris anstrebte. Blake war bekanntlich — wenigstens bei den meisten Werken — Dichter, Zeichner und Drucker in einer Person. So kam er als Erster auf den Gedanken, das Buch wieder zu einem einheitlichen, dekorativen Kunstwerk zu machen. Das Gebetbuch Maximilians mit den Dürerschen Randzeichnungen, auch alte Miniaturwerke irischer Mönche haben ihm dabei wohl den Weg gewiesen. Er erfindet Typen, ähnlich denen, wie sie heute von Behrens und Eckmann gezeichnet werden, die, mächtig, kraus oder lieblich, zu dem geistigen Inhalt, den sie ausdrücken sollen, passen. Er sorgt stets dafür, dass die Illustrationen nicht nur den Text erläutern, sondern mit der Schrift und dem Randschmuck sich zu einem angenehmen dekorativen Ensemble vereinen. Sein Prinzip ist dabei ganz das Dürers und der Iren, das heisst: eine naturalistische Wirkung

der Zeichnungen wird gar nicht angestrebt. Da der Text geschrieben ist, muss auch der menschliche Körper lediglich ein Schreibproblem sein. Und man kann vielleicht feststellen, dass Blakes ganze Phantastik eigentlich auf diesem kalligraphischen Prinzip beruht, dass es sich fast immer nur um Schnörkel handelt, wie sie die Feder automatisch macht, wenn sie unter der Herrschaft eines Gedankens über das Papier fährt. Seine Blätter sind Linienspiele wie die Zeichnungen, die Th. Th. Heine für Lindners Barrisons schuf. Da sind Schlangen, auf denen nackte Menschen reiten, Körper, die zusammengekauert grosse Kurven bilden, Greife, Fische und nackte Weiberleiber, die in Schnörkel auslaufen, Höllenflammen, die in mächtigem Schwung emporlodern, Frauenhaare, die sich ringeln und winden, lange Bärte, die im Winde flattern, Arme, die wie die Aeste eines Baumes sich ausstrecken, Wolken, die, vom Winde zerzaust, seltsame heraldische Gestalten annehmen, Bänder, die in grosser Kurve sich vom einen Ende der Seite zum andern schlingen, Meerfluten, die wogen, sich aufbäumen und senken. Allem geht er nach, was zügige Linien gestattet. Er hat eine grosse Art, einen



William Blake. Der Tod auf dem falben Ross.

(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Körper rein als Schnörkel hinzuschreiben und allein durch das Schnörkelhafte eine gespenstische Wirkung zu erzielen, ähnlich wie man das heute im schottischen Kunstgewerbe, bei den Arbeiten von Mackintosh, auch bei den Holzschnitten Minnes findet. Dabei ist auch merkwürdig, wie vielseitig und verschieden er ist. In den Songs of Innocence, die er seinem gestorbenen Knaben widmete, hat er etwas Bukolisches, Liebliches. Mit Linden und Lämmchen, mit Kinderchen und Engelchen wird ganz im Sinne Ludwig Richters gespielt. In den Prophetic books „America" und „Europa", die er 1793 und 94 veröffentlichte, wirkt er wie ein wildgewordener Michelangelo, wenn er Chronos durch die Lüfte sausen oder Skelette in heulender Angst sich drehen und winden lässt. Frederigo Zuccaro, der ja in England gewesen war, hat wohl am meisten auf seine Formgebung eingewirkt.

Trotzdem ist die Betrachtung der Werke für das gebildete Auge kein Vergnügen. Die Dissonanz zwischen Wollen und Können ist zu gross. Die Phantasie fliegt in die Höhe, und die zittrige Hand kann ihr nicht folgen. Gewiss, es wäre ja Thorheit, von einem Kalligraphen überhaupt Naturalismus zu verlangen. Stilisierung und Naturwahrheit schliessen sich aus. Aber zwischen Stilisierung und Nichtkönnen ist eben ein Unterschied. Allzu häufig sind bei Blake die Körperteile so verdreht und verschoben, dass man kein Anatomieprofessor zu sein braucht, um die Unmöglichkeit, die Verzeichnungen zu fühlen. Und dann ist der Grenzpunkt erreicht, wo das Erhabene ins Lächerliche umschlägt. Trotz seiner ornamentalen Begabung ist Blake Dilettant geblieben. Ein mächtiger Geist, hat er vor lauter Ideen nicht die Zeit gefunden, eine gebildete Ausdrucksweise sich anzueignen. Ein grosser Phantast, ist er als Künstler doch ein Zerrbild; ein Mittelding zwischen Michelangelo und Genelli, wenn man will auch ein interessanterer Flaxman. Phantastisches in gebildeter Sprache zu sagen, ist nicht ihm, sondern Heinrich Füssli gelungen.

Das ist ein seltsamer Mensch, den zu entdecken unsere Pflicht wäre, um so mehr, als er ja ein Deutscher, ein Schweizer, war. Heinrich Fuseli — wie er in England, um richtig ausge-

sprochen zu werden, sich schrieb — war als zweiter Sohn Johann Caspar Füsslis 1741 in Zürich geboren und 1761 zusammen mit seinem Freunde Lavater Geistlicher geworden. Wegen einer Skandalaffaire musste er Zürich verlassen, ging nach Berlin, wo er als Illustrator sein Brot verdiente, und wurde dort mit dem englischen Gesandten bekannt, der ihn 1763 veranlasste, sein Glück in London zu versuchen. Hier fertigte er Uebersetzungen, illustrierte Novellen, war auch Hauslehrer und malte in seinen Mussestunden ein Bild „Der Traum Pharaos", das die Aufmerksamkeit Reynolds' erregte. Auf dessen Rat ging er 1770 nach Italien, wo er acht Jahre lang weilte. Auf der Rückreise besuchte er seine Vaterstadt und malte dort das Bild „Die Gründung der Eidgenossenschaft", das man noch jetzt im Züricher Rathaus sieht. Nach London zurückgekehrt, stellte er ein Bild aus: „Das Albdrücken", das, durch den Stich vervielfältigt, seinen Namen bekannt machte. Seine letzten Jahre verlebte er beschaulich als Bibliothekar der Royal-Academy.

Leider ist es mir nicht möglich gewesen, seinem Schaffen nachzugehen. Ich kenne die Mehrzahl seiner Werke nicht im Original, nur im Kupferstich. Ein einziges ist darunter, auf dem er lacht. Es zeigt Puck, einen tollen Jungen, der, die Narrenkappe auf dem Kopf, mit der Schelle klingelnd durch die Luft saust. Sonst giebt es bei Füssli nur Unheilschwangeres, Düsteres. Theodor Amadeus Hoffmann bietet litterarisch wohl am ehesten die Parallele. Wie Blake ist er in der Welt der Wunder zu Hause. Spukgeschichten und Geistererscheinungen, das ist sein Feld. Er ist der Maler der Phantome und des Teufels, der Maler des Grausigsten, was von den alten Dichtern ersonnen ward. Aus Sophokles greift er die fürchterliche Geschichte von der Blutschande des Oedipus heraus. Blitze zucken. Ein mächtiges, michelangeleskes Weib wirft sich stöhnend über einen Mann, in dessen Kopf die Geister des Wahnsinns brüten. Am Schlusse seines Lebens beschäftigte ihn hauptsächlich Milton. Er malt den Traum der Eva: das schlafende, schöne Weib, das die lockenden Gestalten der Sünde umgaukeln; malt die Vertreibung aus dem Paradies: Adam, wie er, seinem Schöpfer fluchend, dem Engel die Worte zuruft: we are one, one flesh.

Ganz fürchterlich ist die Vision des Aussätzigenhauses, das Bild, das die Verse Miltons illustriert:

> Immediately a place
> Before his eyes appeared, fad, noisome, dark,
> A Lazar-house it seem'd, wherein were laid
> Numbers of all difeas'd, all maladies . .
> Demoniac phrency, moping melancholy
> And moon-struck madness, pining atroplay,
> Marasmus —
> Dire was the tossing, deep the groans
> And over them triomphant Death his dart
> Shook, but delayed to strike though oft invok'd.

Allein dieses Werk genügt, um Füssli die Unsterblichkeit zu sichern; und man muss etwa Kaulbachs Narrenhaus gegenüberstellen, um die Kraft des Schweizers zu fühlen. Bei Kaulbach ist alles fad, akademisch und leer. Füssli packt. Er geht auf die Nerven. Im Traume können einem diese Kranken und Wahnsinnigen erscheinen. Unheimlich ist die Gestalt der Todesgöttin, die von Blitzen umzuckt ihre Sense schwingt. Noch ausgiebigere Gelegenheit, im Grausigen zu schwelgen, gab ihm Shakespeare. Der war damals durch Garrick im Drurylanetheater wieder auf die Bühne gebracht worden. Boydell, ein reicher Kunstfreund, beauftragte eine Anzahl Künstler, die Hauptscenen der Dramen bildlich darzustellen, und gab die Werke 1803 in einem grossen Kupferwerk heraus. Die mehr historischen Dinge hatte William Hamilton, die burlesken Robert Smirke übernommen. Füssli folgte auch hier seinem Hang zum Visionären und Gespensterhaften. Er malte Shakespeare als Kind, wie ihm im Schlaf die Gestalten der Leidenschaften erscheinen; Hamlet, der den Geist seines Vaters sieht; die Hexenscene aus Macbeth, den „Sturm" und den Wahnsinn des alten Lear. Ausserdem sieht man in der Füsslimappe des Southkensington-Museums noch ein Nachtstück mit gespenstischen Lichteffekten, unterschrieben „Der Feuerkönig", und ein Blatt „The Italian Count", das seltsam an die Schlussscene in Schnitzlers „Schleier der Beatrice" erinnert.



Heinrich Füssli. Titania.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Der tolle Michelangelo. Dieser Beiname, den seine Zeitgenossen Heinrich Füssli gaben, traf das Rechte. Denn ohne Michelangelo ist Füssli undenkbar. Diese Riesenleiber, diese mächtigen Bewegungen konnte ein Mensch nur ersinnen, der lange, lange in der Sixtinischen Kapelle gesessen hatte. Doch kein Nachahmer spricht. Es spricht ein Künstler, auf dem Michelangelo wie ein Albdrücken lastete, den die Gestalten des Florentiners bis in seine Träume verfolgten, für den sie Schreckgespenster, höllische Dämonen geworden waren. Das ist das Moderne an Füssli, was ihn von allen Imitatoren Michelangelos unterscheidet, von Chenavard ebenso wie von Cornelius. Er hat nicht als kühler Eklektiker in der sixtinischen Kapelle geweilt. Er hat den Albdruck, die Terribilità, die ungeheuerliche Wirkung gemalt, die von den Werken Buonarottis ausgeht. Dabei unterscheidet er sich, wie die meisten Engländer, von den Deutschen jener Zeit durch seine malerischen Qualitäten. In dem „Albdrücken" — dem Alb, der auf der Brust des schlafenden Mädchens kauert — ist die dämonische Wirkung in sehr geschickter Weise durch eine gespenstige grünblaue Farbe verstärkt. Und der „Sommernachtstraum" der National-Galerie beweist, dass Füssli, wenn er wollte, auch graziös sein konnte. Weich und duftig ist der nackte Frauenkörper gemalt. Kein roher Ton stört, der das Auge verletzt. Man versteht, warum Reynolds, der grosse Schüler der Alten, die Werke des Schweizers so schätzte.

Mit Füssli zusammen war an der Shakespeare-Galerie James Northcote thätig, ein Künstler, der gleichfalls für uns Deutsche Interesse bietet. Denn Northcote, ein sehr gelehrter Herr, wurde von Boydell dazu bestimmt, die eigentlich geschichtlichen Dinge in Shakespeares Dramen zu illustrieren. Er malte die Kinder Eduards:

> Das zarte Paar lag, sich einander gürtend
> Mit den unschuldigen Alabasterarmen,
> Vier Rosen eines Stengels seine Lippen,
> Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.

Er malte die Grabscene aus Romeo und Julia, die Totenbettscene aus Heinrich VI., die Gefängnisscene aus König Johann, das be-

rühmte Wort „ein Königreich um ein Pferd“ aus Richard III., die Towerscene aus Richard III. — überhaupt alle Bilder, die reiches geschichtliches Beiwerk gestatteten. Ein Vergnügen, sie zu betrachten, ist es nicht. Denn alle diese schönen Ritter, schlanken Pagen und stolzen Königinnen, diese umgestürzten Sessel und wallenden Sammetportieren, diese Theaterblicke und Theatergesten kennt man auswendig. Da liegt inmitten eines seidenen Renaissance - Interieurs ein plüschblau - sammetrot schillernder Ritter, den gestikulierende Statisten mit rührseligem Augenaufschlag betrachten, und Delaroches Herzog von Guise taucht in der Erinnerung auf. Dort ist eine schön coiffierte Dame von ihren Kindern umdrängt — man glaubt Kaulbachs Charlotte Buff zu sehen. Dort hat ein Astrolog die Hand in sinnendem Theaterpathos auf einen Globus gelegt. Man begrüsst den Seni Pilotys. Doch damit ist auch gesagt, worin die geschichtliche Bedeutung Northcotes liegt. Er ist der erste Kostümschneider der Kunstgeschichte. Die illustrative Geschichtsmalerei, die seit 1830 den Kontinent beherrschte, wurde schon 1800 durch ihn erfunden. Das Volk der Denker that weiter nichts, als die Werke des Engländers zu kopieren.

Uebrigens ist für das Aufkommen dieser Zwittergattung nicht nur die Shakespeare-Galerie, auch die Geschichtsschreibung jener Jahre verantwortlich zu machen. Scott hatte den geschichtlichen Roman begründet, hatte in die Zeiten der Kreuzritter, an den Hof Elisabeths geführt. Robertson hatte seine Geschichte der Maria Stuart, Hume seine englische Geschichte, Gibbon den Fall des römischen Reiches geschrieben. Auf dem Wege dieser Schriftsteller gingen die Maler weiter. Carl I., der die Festnahme von Parlamentsmitgliedern anordnet, Carl I., den Tod Straffords unterzeichnend, die Ermordung des Herzogs von Buckingham, die Flucht Carls I. aus Hamptoncourt, Milton, seinen Töchtern das verlorene Paradies diktierend, Galilei im Kerker, Columbus, Amerika entdeckend, und alle ähnlichen Stoffe, die später die Historienmalerei des Kontinents beherrschten, wurden zuerst von den Engländern behandelt. Sie eröffneten die Bahn, die später in brüderlicher Eintracht Franzosen, Belgier und Deutsche gingen. —

Das Genre.

Wie der Geschichtsmalerei stehen wir heute dem Genre mit grosser Gleichgiltigkeit gegenüber. Es bedeutet uns die Faust, die man der Kunst auf das Auge setzt, die Ohrfeige, die dem guten Geschmack erteilt wird. Es bedeutet uns die Kunst des Spiessbürgertums, die breit getretene Anekdote, den langweilig erzählten Witz. Immerhin — es war einmal nötig. Die Kunst musste, wie Cornelius sagte, über die vom Genre gebotene Brücke gehen, um Aufnahme beim Bürger zu finden. Denn alles Kunstinteresse beginnt mit der Freude am Stofflichen. Ablesbare Dinge, die auch der verstehen kann, dem der Sinn für Farbe und Linie noch nicht erschlossen ist, müssen in breiter Ausführlichkeit erzählt werden. So war es im Holland des 17. Jahrhunderts gewesen. Burleske Episoden stellten die Künstler zu figurenreichen Schilderungen zusammen. Dann, nachdem sie die Haupt- und Staatsaktionen des Lebens gebucht, entdeckten sie das Einfache, die Poesie der Gewohnheit, den farbigen Schimmer, der das Leben umwebt. Auf die Erzähler folgten die Maler, die Poeten des Lichts und der Farbe. Diese Lehrzeit des interessanten Stoffes musste auch die Kunst des bürgerlichen England durchmachen. Und sie währte um so länger, weil der ganze Geist der Epoche hier ja weit mehr als in Holland ein litterarischer war. Roman und Theater — das war das Nutrimentum spiritus der Leute. Der Pinsel soll nicht nur malen, er soll erzählen, belehren. Wie ein Romancier, wie ein dramatischer Autor soll der Künstler schaffen. Das hatte schon im 18. Jahrhundert Hogarth gepredigt, und die Folgenden unter-



David Wilkie. Das Dorffest.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

scheiden sich von ihm nur dadurch, dass sie nicht mehr so derb, so zotig und klobig, sondern ruhiger, gesitteter und freundlicher sind. Ihre Stärke ist jene harmlose Detailmalerei, die auch in den Romanen jener Jahre so beliebt ist, und sie verspotten zu wollen wegen all der kindlichen Dinge, die sie in den Bildern vorbringen, würde zu gefährlichen Konsequenzen führen. Denn diese Dinge sind die nämlichen, die bei uns später Knaus, Vautier und Defregger beliebt machten. Gemüt und Humor, die wir so gern als deutsche Eigentümlichkeiten in Pacht nehmen, haben die Engländer in demselben Masse gehabt. Und nebenbei zeigen ihre Bilder gewisse malerische Feinheiten, die den Deutschen fehlen.

David Wilkie namentlich ist, so sehr ihn seine Nachfolger trivialisierten, als einer der führenden Geister der europäischen Kunstgeschichte zu feiern. Oft ist er überaus unleidlich, besonders in den vielfigurigen Bildern, die, in Kupferstichen verbreitet, seinen Ruhm begründeten. Die Pfändung, die Testamentseröffnung, das Blindekuhspiel, der Vater, der seinen Kindern den „Hasen an der Wand" zeigt — diese Werke enthalten im Keim schon alles, was die spätere Genremalerei so öd macht. Wir hassen diese Kinder, die die ersten Ohrringe bekommen, und diese schüchternen Freier, die mit klopfendem Herzen warten, ob ihre Angebetete Ja oder Nein sagt. Wir hassen alle diese Gartenlaubenmotive, all diese verzuckerten Nichtigkeiten. Und auch andere ärgerliche Dinge stören. Im Dorffest veranlasst ihn der klassizistische Zug der Zeit, seinen Bäuerinnen die Bewegungsmotive der Frauen aus dem Burgbrand Rafaels zu geben. Die meisten anderen Figuren stammen von den Holländern: der Strolch, der die Flasche emporhebt, und der Betrunkene, der die hübsche Wirtin umhalst. In seinem berühmten Bilde „Der blinde Fiedler" ist ganz wie bei Dou die dümmste Komik zur Erheiterung des Publikums eingestreut. Der Vater muss mit den Fingern schnalzen, um das kleine Baby zum Lachen zu bringen. Der Bub muss mit Kehrichtbesen und Stock den blinden Fiedler imitieren. Grosseltern, Onkel und Tanten, Vettern und Basen, korrekt nach dem Schema der Pyramidalkomposition geordnet, müssen wie bei Greuze der Scene beiwohnen.

Freilich, schon in diesen Bildern vereinigt er mit dem Erzähler den Künstler. Auf Wilkie weit mehr als auf Knaus passen die Worte, die Edmond About einmal schrieb: „Die Bilder gefallen den Bourgeois und, Gott verzeih mir, den Malern. Sie ziehen die inkompetenten Augen an, indem sie Anekdoten erzählen, doch auch die blasierten fesseln sie durch ihre malerische Haltung.“ Und noch weit feiner ist er, wenn er überhaupt auf



David Wilkie. Der blinde Fiedler.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

die Anekdote verzichtet, ganz und ausschliesslich sich als Maler giebt. Die Bilder, die man auf der Glasgower Ausstellung sah, überraschten. Da waren Bildnisse, die ganz altmeisterlich wirkten; kleine Interieurs und feine Landschaften, die an Brouwer, Hexenscenen, die an Teniers erinnerten. Es ist mit Wilkie wie mit Teniers selbst. Gewöhnlich betrachten wir diesen Niederländer nur als Bauernmaler. Wir finden seine Bauernbilder ge-

leckt und vergessen darüber die anderen, die ihn von weit besserer Seite zeigen. Wilkie, nicht weniger vielseitig, warf die genrehaften Pointen wie Knochen hin, an denen das Publikum nagen konnte. Im Grunde seines Herzens war er Maler. Sowohl die Skizze zu den Schmugglern wie die zu den Dorfpolitikern und zum Blindekuhspiel haben den schneidigen Pinselstrich und die koloristische Noblesse Brouwers. Sehr fein sind seine Bilder von Zeitungslesern, in denen er, ganz im Sinne Ribots, alles Licht auf den Kopf und die Zeitung sammelt. An Orchardson streift er, wenn er in dem Bilde „Der Empfehlungsbrief“ gelbe Schlafröcke, braune Schuhe, schwarze Beinkleider, graue Wände auf eine kühle, fast monochrome Skala stimmt. Auch an der „Predigt des John Knox“ hat ihn nicht nur die historische Anekdote gereizt. Die Harnische der Ritter und die bunten Talare der Priester ergeben eine tiefe, schöne, ganz altmeisterliche Harmonie. Und namentlich — er hat sein Ziel gar nicht in dem Fach, zu dem seine Zeit ihn verurteilte, sondern in der grossen Kunst gesehen. Während er Episoden verzapfte, träumte er von Höherem. Man stellt ihn sich gern vor, wie er in Spanien stundenlang vor den Borrachos des Velasquez sitzt und sich schliesslich müde mit einem melancholischen Uf erhebt. Turner würde seinen Tod nicht verherrlicht haben, wenn er nur der Genremaler, den die Kupferstiche zeigen, gewesen wäre.

H. Howard, der parallel mit Leopold Robert den italienischen Bauern schilderte, und Thomas Barker, der ländliche Feste, kegelschiebende Bauern u. dergl. im Stil des Teniers malte, seien weiter genannt. Gilbert Stuart Newton, ein geborener Amerikaner, ist kunstgeschichtlich deshalb von Bedeutung, weil mit ihm die Kostümmalerei beginnt, die gleichfalls für die kontinentale Kunst der nächsten Jahrzehnte so wichtig wurde. Auch seine Bilder suchen, wie die Wilkies, in erster Linie stofflich zu fesseln. Irgend eine Dichterstelle muss das Thema hergeben. Doch sie haben mit denen Wilkies auch das gemein, dass sie noch nach Abzug der litterarischen Pointe als reine Kunstwerke bestehen können. Denn an seinen Figuren ist nichts Idealisiertes, Verschwommenes. Alles ist beobachtet.

Sie können leben. Nicht nur der historische Charakter der verschiedenen Epochen ist in Gebärdensprache und Kostüm ge-



Gilbert Stuart Newton. Yorik und die Grisette.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

troffen. Auch die farbige Haltung ist tadellos. Mag er Portia und Bassanio aus dem Kaufmann von Venedig oder Scenen aus

dem Vicar of Wakefield oder die hübsche Episode „Yorik und die Grisette“ aus Sternes sentimentaler Reise darstellen — man betrachtet die Bilder gern, da sie nicht nur psychologisch, auch koloristisch fesseln. Die Verbindung mit Altholland war eben damals noch sehr eng. Selbst wenn Newton weniger oft das Fenstermotiv des Gerhard Dou verwendete, würde die kultivierte Haltung seiner Werke den Zusammenhang darthun. Und mag immerhin unter diesen Genrebildern viel Unkraut sein, so bleibt noch ein anderes Feld der Kunst, wo damals in England Immortellen blühten: die Landschaft.

Die Anfänge der Landschaftsmalerei.

Gerade die Landschaftsmalerei hatte auf dem Kontinent unter den Theorieen des Klassizismus zu leiden. In Deutschland lehrte Lessing, dass die Landschaft, weil sie keine Seele habe, kein Gegenstand der Malerei sein könne. Für Frankreich sind die Schriften Valenciennes merkwürdige Zeugnisse der ästhetischen Engherzigkeit jener Jahre. Eine Zeit, die ganz unter dem Banne der antiken Plastik stand, konnte für das Leben der Natur keinen Sinn haben. Die Landschaft passte nicht in einen ästhetischen Kanon, der den Bildern eine reliefartige Haltung vorschrieb. Und selbst als später der Romantismus mit diesen Anschauungen brach, wurden — wenigstens in Deutschland — wieder nach einer anderen Seite Repressalien geübt. Es war die Zeit der Ruinen-Sentimentalität. Also hatte die Landschaftsmalerei nur Berechtigung, wenn sie durch die Schilderung alter Burgen, durch die Vorführung von Urwaldscenerien an die mittelalterliche deutsche Geschichte anknüpfte. Das Düstre, Einsame, Schauerliche — die Wolfsschlucht im Freischütz herrschte ausschliesslich, und es dauerte lange, bis das Auge bemerkte, dass es neben dem Phantastischen Einfaches, neben dem Urtümlichen Modernes, neben dem Wilden Trauliches gebe.

An England gingen alle diese Bewegungen spurlos vorüber. Wilson und Gainsborough waren im 18. Jahrhundert die beiden Führer gewesen, und ihnen folgten auch noch die Jüngeren.

Die Zahl der Landschafter, die damals in England arbeiteten, ist überaus gross. Und alle ihre Bilder sind so gut, dass

man in der Londoner National-Galerie keine Verminderung des Geschmacks merkt, wenn man aus den altholländischen Sälen in die englischen tritt. Charles Brooking, schon 1723 geboren, malte Seebilder im Sinn des Simon de Vlieger. George Beaumont, 1753 geboren, wirkt wie ein Holländer aus der Schule Goyens. Abraham Pether wurde der Moonlight-Pether genannt, das heisst, er schilderte Aehnliches wie im 17. Jahrhundert van der Neer, während P. F. Bourgeois mehr an Berghem sich anschloss. John Glover malte Dünen und Weiher, die er im Sinne Isaak Ruysdaels auf ein feines Gelbbraun zusammenstimmte, George Arnald Mühlen und Kähne, Bauernkarren und rauchende Schornsteine. Das ist die Grundnote, die durch alle diese Bilder geht. Die englische Natur hat nichts Grandioses und Düstres, Majestätisches und Schroffes. Sie wirken freundlich und lieblich, diese sauberen, von Schlingpflanzen umwundenen kleinen Bauernhäuser, die sich aus frischem Wiesengrün erheben; diese schönen Laubbäume, in deren Schatten die Herden lagern. Jenes Elegische, Aufgerüttelte, das die Bilder Everdingens haben, kommt also bei den englischen Landschaftern selten vor. Sie teilten auch durchaus nicht mit ihren deutschen Genossen die Ansicht, dass der Industrialismus die Natur schände. Während in Deutschland Blechen der Einzige war, der zuweilen Fabrikschlöte malte, kennen die Engländer überhaupt nur eine Natur, die im Dienste des Menschen arbeitet, die ihm nahe ist und freundlich. Augustus Callcott hat diesen milden Charakter der englischen Parknatur wohl am feinsten erfasst. Mag er immerhin die Dinge ein wenig durch Berghems Brille gesehen haben, wenn er Kühe durch Weiher schreiten oder Bäuerinnen auf dem Esel daherkommen lässt — es ist doch sehr hübsch, wie auf seinen stillen Waldseen die Nachen schaukeln, wie das Mühlrad klappert, wie er einen Schimmel, einen hellen Bauernwagen oder ein paar Gänse als lustige Farbenflecke in das tonige Dunkel seiner Bilder setzt.

Neben diesen Londoner Landschaftern steht die Schule von Norwich. Hier lebte John Crome, den man den englischen Ruysdael zu nennen pflegt. Und in der That, nur das Monogramm der Bilder verrät, dass sie von Crome, nicht von Ruys-

dael sind. Die Art, wie Crome Bäume zeichnet, ist ausserordentlich. Nur noch bei Ruysdael und Rousseau giebt es diese gewaltigen Eichen, die so majestätisch ihre Aeste zum Himmel recken. Ganz wie Ruysdael wirkt er, wenn er eine verfallene Abtei oder die Ruine eines alten Schlosses malt, die von hohen Baumriesen beschattet in menschenferner Einsamkeit daliegt. An ihn, den Gründer der Schule, schlossen einige Jüngere sich an. Robert



Augustus Callcott. Heimkehr vom Markt.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Ladbroke, James Stark und George Vincent malten Kühe, die beschaulich an stillen Weihern lagern, Schnitter, die Getreide gemäht haben oder Heubündel aufladen. Doch Cromes schöner alter Baum, der ernst wie eine nordische Persönlichkeit dasteht, kehrt auch in ihren Bildern immer wieder. John Cotman nahm von Ruysdaels Marinen seinen Ausgang. Er hat schäumende Wogen und flatternde Möven, Schiffe, die der Sturm umbraust,

und weisse Segel, auf die braunrot die Sonne fällt, mit der Meisterschaft dieses alten Holländers wiedergegeben.

Freilich, dass immer Ruysdael oder ein anderer alter Meister im Hintergrund steht, weist zugleich darauf hin, dass die Werke etwas Neues in der Kunstgeschichte noch nicht bedeuten. Crome wurde der englische Ruysdael, Callcott der englische Hobbema genannt, und ein solcher Beiname bedeutet immer, dass der, der ihn trug, ein Epigone, der Schatten eines anderen war. England ist überaus reich an Werken der alten Holländer. Die besten Bilder von Isaak und Salomon Ruysdael, von Philipps Koninck und Hobbema, von Aart van der Neer und Jan van de Capelle wurden von den englischen Kunstfreunden zu einer Zeit gesammelt, als auf dem Kontinent noch jedes Verständnis für diese Meister fehlte. Das musste notwendig auch den englischen Landschaftern den Geschmack diktieren. Den Alten es gleichzuthun, ihnen zu ähneln, war das letzte Ziel ihres Strebens.

Die Farbenanschauung der alten Holländer war nun gewiss berechtigt. Da die Bilder für halbdunkle, durch Butzenscheiben erleuchtete braungetäfelte Zimmer bestimmt waren, stimmte man sie gleichfalls auf braun. Alles Helle, jede ausgesprochene Farbe ist vermieden. Die Bäume sind nicht grün, sondern braun oder erdfarben, höchstens grüngelb. Der Himmel ist nicht grau, sondern gelblich braun, der Mondschein nicht silbern, sondern rötlich. Da sie überhaupt weit weniger bestimmte Natureindrücke wiedergeben als abgeschlossene Bildwirkung erzielen wollten, vermieden sie alles Eingehen auf das Atmosphärische. Die Dinge behalten ihre zeichnerische Schärfe. In toniges Dunkelbraun ist die Welt gebadet.

Von dem gleichen Prinzip gingen die Neuen aus. Sie blickten weniger auf die Natur als auf die Werke der alten Meister. Es kam ihnen nicht darauf an, einen Natureindruck unmittelbar in seiner Frische zu erhaschen, sondern sie überlegten sich nur, wie es ihnen möglich wäre, gleich gute Bilder wie die alten Klassiker zu machen. Also gaben sie ihren Werken bildmässige Abgeschlossenheit und eine gelblich braune Epidermis. „Braun wie eine Fiedel“ mussten die Bäume sein. Ja, im Streben nach

altmeisterlichen Effekten suchten sie den Galerieton der nachgedunkelten Bilder noch zu übertreffen. Das Wasser in Cotmans Marinen ist nicht stahlblau, sondern dunkelbraun. Die Segel sind nicht weiss, sondern gelbbraun. Der Himmel ist schwarz wie ein Keller, und die Sonnenstrahlen, die aus den zeichnerisch starren, wie gemauerten Wolken hervorbrechen, behalten etwas Oeliges, Schweres. Man atmet keine freie Luft, sondern Museumsgeruch. Die Landschaften verhalten sich zu denen Ruysdaels und Hobbemas wie die künstlich alt gemachten Bildnisse Lenbachs zu den einst sehr farbigen Werken von Tizian, Rembrandt und Tintoretto.



John Crome. Umgebung von Norwich.

Immer, wenn ein solches Prinzip auf die Spitze getrieben ist, kommt der Rückschlag. Auf Ribot und Lenbach folgten Manet und Liebermann. Eine ähnliche Gegenströmung richtete zu Beginn des Jahrhunderts sich gegen Crome und Cotman. Es wurde darauf hingewiesen, dass die Farbenanschauung der alten Holländer für uns nicht massgebend zu sein brauchte, da ja die Beleuchtungsverhältnisse unserer Zimmer nicht mehr die nämlichen seien. Es wurde darauf hingewiesen, in dem

Streben nach Galerieschönheit sei man zur Lüge, zur Manier gekommen. Und die wahre Aufgabe des Landschafters sei doch die, mit offenem, ehrlichem Auge vor die Natur zu treten. Nicht die Empfindungen anderer aufzuwärmen, sondern das, was er selbst empfunden, frisch und unmittelbar wiederzugeben.

Die Aquarellmaler spielen in dieser Entwicklung eine nicht unwichtige Rolle. Heute sind sie ja eine Landplage in England. Ich kann mir vorstellen, dass ich verrückt würde, wenn ich ein paar Tage in einer Ausstellung der Society of painters in water colours eingesperrt wäre. Es ist eine Qual, diese zahllosen Blätter zu betrachten, von denen jedes dem andern ähnelt, eins dilettantischer als das andere ist. Aber gerade dieses dilettantische Arbeiten hat einst die Aquarellisten zu brauchbaren Streitern im Kampf um eine moderne Kunst gemacht. Denn sie fühlten durch keine Konvention, durch keine ästhetischen Theorien, die den Künstler oft hemmen, sich gebunden. Keiner von den alten Oelmalern konnte ihnen, da sie in anderer Technik arbeiteten, Ratschläge geben. Also gingen sie nicht ins Museum, sondern in die freie Natur, setzten sich hin und versuchten, was sie fesselte, so gut es eben gehen wollte, wiederzugeben. Dieses Arbeiten vor der Natur, die Unabhängigkeit von der Schablone aber bewirkte zweierlei: Zunächst bemerkt man in der farbigen Haltung einen Unterschied. Thomas Girtin, den man den „father of water colour painting“ nennt, Samuel Owen, Edward Bird und John Varley mögen in ihren Blättern noch so tüpfelig wirken, so wiesen sie doch als die Ersten darauf hin, dass Bäume und Wiesen grün seien, dass der Sand grau sei, der Himmel hell. Das heisst: es ist ihnen zu danken, dass mit der holländischen Konvention, dem braunen Galerieton gebrochen wurde. Auf das Saucige, Dunkle folgte das Helle, Frische. Doch noch etwas anderes in ihren Blättern ist neu. Jene Oelmaler folgten den alten Holländern auch in der Empfindung. Sie wählten nur Motive, wie schon die Alten sie sahen. In den Blättern der Aquarellisten, die nicht rückwärts, sondern um sich blickten, kommt zum ersten Mal das feinere Naturgefühl, das nervösere Empfinden des modernen Menschen zu Wort.

Die Sehnsucht ist ja die Mutter aller Dinge. Der Bauer,

der jahraus, jahrein auf dem Lande lebt, empfindet die Natur anders als der Städter, der aus dem Rauch der City für ein paar Tage herauskommt. Für jenen ist alles, was er um sich sieht,



John Constable. Meierhof.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

etwas Alltägliches, Gewohntes. Dieser atmet auf. Seine Brust weitet sich. Er singt Lieder. Gerade je unscheinbarer, stiller und traulicher eine Gegend ist, desto mehr giebt sie ihm das,

was er im Hasten der Grossstadt entbehrt, die Ruhe. Die alten Holländer in Harlem, Delft und Rotterdam waren noch zu sehr Landbewohner, um solche Empfindungen zu haben. Sie gingen dem Schönen, dem Aussergewöhnlichen nach. Die Landschaft blieb ihnen Scenerie. Aus den Werken der englischen Aquarellisten spricht schon jene Naturliebe, die später in dem berühmten Brief Burger-Thorés an Théodore Rousseau einen so wunderbaren Ausdruck fand, jene Naturliebe, die heute die englischen Arbeiter haben, wenn sie am Sonntag Nachmittag auf einer armen, platten Wiese sich lagern, dem einzigen Stück Grün, das inmitten des Häusergewühls übrig geblieben. Die Aquarelle unterscheiden sich von den Werken der alten Meister dadurch, dass die Motive viel einfacher, viel diskreter sind. Da hat einer weiter nichts gemalt als einen Weg, der sich in hellgelbem Einerlei durch eine hellgrüne Wiese zieht. Dort ist ein Heuschober aufgerichtet. Darüber spannt sich der Himmel, das ist alles.

Der Himmel. Auch das fällt auf, dass er in den englischen Aquarellen eine weit grössere Bedeutung als in den altholländischen Bildern hat. Da überwiegt entweder wie bei Ruysdael das rein Gegenständliche, oder das Firmament ist — wie bei Koninck und Cuyp — doch mehr eine Farbenmasse als das Reich der Luft. Dass von der Beleuchtung des Himmels die Stimmung der Landschaft abhängt, dass ein Stück Natur melancholisch düster oder heiter anmutig wirkt, je nach dem Licht, in das es getaucht ist, kam den alten Holländern noch nicht zum Bewusstsein. Die Engländer suchten diese Stimmung. Schon Thomson, der erste grosse englische Naturpoet, hatte ja eigentlich nicht die Dinge, sondern das Luftleben besungen:

Verdichtet von der kühlen Jahreszeit,
Steigt aus der Luft ein Meer von Nebeln nieder
Und kränzt die Höh'n mit seinem Doppeldunst.
Das Hochgebirge, schrecklich, schroff und hehr,
Versinkt in Wirbel aufgeballter Dünste.
Schnell dehnt von hier der ungeheure Dampf
Sich weit hinaus und überdeckt das Flachland.
Der Hain zerfliesst. Die Gegenstände scheinen
Verwischt und riesenhaft im matten Dunkel.

Ein Riese scheint der Hirt, der übers Feld
Mit seiner Herde zieht, bis, trüb umher sich breitend,
Ein allgemeiner Nebel unbegrenzt
Die Welt umhüllt und graue tiefgemischte
Gestaltenlose Wolken alles decken.

Auf diesem Wege folgten jetzt die Maler. Die englischen Aquarellisten zuerst machten die Entdeckung, dass das Licht die Seele des Alls ist, dass es in der Natur keine scharfen Linien, keine Lokalfarben giebt, sondern dass die Luft die festen Umrisse auflöst und das farbige Aussehen der Dinge verändert; dass überhaupt weit weniger die Dinge selbst zur menschlichen Seele sprechen als die Luft und das Licht, in das sie gebadet sind. Von diesen Eindrücken versuchten sie in ihren Blättern zu berichten, und der Erste, der diese neuen Anschauungen auf das Oelbild übertrug, war John Constable.

Die Entdeckung der Luft.

Constable war wie Rembrandt der Sohn eines Windmüllers. Er hatte als Müllerbursche den unendlichen Himmel beobachtet, ausgespäht nach dem Wind, der die Speichen seiner Mühle drehen sollte. Schon durch diesen Beruf seiner Jugend war er bestimmt, der grosse Maler der Luft zu werden. Gleichwohl darf man nicht glauben, dass Constable sich gleich anfangs klar über seine Ziele gewesen sei. Er ist überaus verschieden, so verschieden, dass im vergangenen Jahr, als bei Cassirer in Berlin eine grössere Anzahl seiner Werke ausgestellt war, ernste Zweifel sich regten, ob das alles von der Hand eines einzigen Künstlers sein könne.

Zunächst huldigte er, als er aus dem Müllerburschen ein Maler geworden war, ganz dem altholländischen Geschmack jener Tage. Es herrscht in seinen Bildern die Ruysdaelwindmühle, der braune Baum, die bräunliche Wolke, der Galerieton. Malt er zur Abwechslung keine Waldbilder, sondern Ebenen, so wechselt er nur den Herrn, indem er statt Ruysdael Philipps Koninck nachahmt. An die Stelle dieser altmeisterlichen Schönheit tritt dann das Bukolische, die milde Rokokoschönheit Gainsboroughs. Er malt sehr ausgefeilte, liebliche Bilder, die oft auch ein wenig von der Ruinensentimentalität des 18. Jahrhunderts haben. Ein Beispiel bietet das Werk, das er dem Andenken Reynolds' widmete — die Parklichtung mit dem verwitterten Monument und den Hirschen, die verwundert davor stehen. Ob er dann Werke des Velasquez kennen lernte oder selbständig auf die gleiche Tonskala kam, ist schwer zu sagen. Jedenfalls klingen manche Werke, in denen er grüne Bäume,



John Constable. Dedham Mill Essex.

graue Brücken und blauen Himmel zusammenstimmt, an die feine Harmonie der Velasquezschen Landschaften an.

Grüne Bäume und blauen Himmel — das sagt schon, dass er die Bahnen der alten Holländer verlassen hatte. Und es folgen nun die Werke, in denen er weniger auf schönen Ton, als auf frische Unmittelbarkeit in der Wiedergabe von Natureindrücken ausgeht. Mühlen plätschern, Heuschober sind aufgerichtet, Schnitter und Ackersleute schreiten über das Feld, Lastwagen rumpeln über einen Waldweg daher, Fischer besteigen ein Boot, um an ihr Tagewerk zu gehen. Es sind ähnliche Dinge, wie sie später Daubigny malte. Nur hat er das Freundliche, Idyllische dieses Meisters nicht, sondern etwas Düsteres, Herbes. Man würde an Dupré denken können vor jenen Bildern, in denen er schwarze Gewitterwolken malt, die sich unheilverkündend zusammenballen, Reiter, die auf einsamer Flur daherkommen, und Pferde, die sich angsterfüllt aufbäumen, wenn nicht doch wieder seine ruhige Sachlichkeit ihn in Gegensatz zu dem Franzosen stellte. Constable wird nicht pathetisch. Die Natur allein lässt er sprechen. Der Künstler verschwindet fast wesenlos hinter seinem Werke.

In der Farbenanschauung hat er sich jetzt vollständig von der holländischen Konvention befreit. Heller als bei den Alten ist der Himmel, leuchtender das Grün der Bäume und der Wiesen; kecker ist ein rot und weiss gekleidetes Figürchen in das Grün gesetzt. Von den Alten hatte nur Rembrandt — als Radierer — die Veränderungen des Himmels beobachtet, während er für die Maler eine eintönige tote Masse blieb. Noch Crome kannte nur einen schweren, öligen Himmel, Cotman nur saucige Wogen. Bei Constable wirkt alles frisch, hell und luftig. Die Wogen sind durchsichtig, die Wolken bewegen sich, bald in majestätischer Ruhe über die Landschaft hinziehend, bald vom Winde in tausend Stücke zerfetzt.

Und doch sind das seine akademischen Sachen. Um den wirklichen Constable kennen zu lernen, darf man nicht nur die drei berühmten Bilder der National-Galerie — das Kornfeld, die Fähre und das Landhaus — betrachten, die in ihrer zeichnerischen Korrektheit, ihrer bildmässigen Komposition noch

immer etwas Zahmes, altmeisterlich Abgeklärtes haben. Erst in den Skizzen zeigt er seine Kühnheit. Erst mit ihnen beginnt ein neues Kapitel der Kunstgeschichte.



John Constable. Das Bauernhaus.

(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

Man erinnere sich der ersten pleinairistischen Versuche des Piero della Francesca. Die feinsten Beobachtungen hatte —

vier Jahrhunderte vorher — dieser grosse Ahn der Modernen schon gemacht. Er malte das Licht, das durch die Baumkronen rieselt, und in tausend Reflexen auf nackten Körpern spielt, malte alle Abtönungen und Schattierungen des Lichtes, das auf bunte Gewänder, auf Menschengesichter fällt. Doch die Umrisse der Dinge zu mildern, konnte er sich nicht entschliessen. Alles blieb metallisch, zeichnerisch starr. Und daran hielten mehr oder weniger alle Folgenden fest. Aber wenn ich auf die Räder eines dahinfahrenden Wagens blicke, sehe ich die einzelnen Speichen nicht, nur etwas Undeutliches, Verschwommenes. Also dürfen auch Bilder, die das Gefühl der Bewegung suggerieren wollen, keine festen Umrisse haben. Alle Linien müssen verschwimmen, sich auflösen. Indem Constable das erkannte, wurde er der Vater des Impressionismus. Mit einer Furia, die an die Radierungen Zorns gemahnt, fegt er seine Skizzen herunter. Keine Gegenstände giebt es für ihn mehr, keine festgemauerte Ruhe. Es giebt nur noch Licht und Luft und bewegendes Leben.

Die Dinge, die er darstellt, sind sehr einfach. Manchmal ist nichts gegeben als eine tiefgrüne Baumgruppe und ein Stück perlgrauer Himmel. Doch an diesem Himmel lebt und bewegt sich alles. Man atmet Luft. Man fühlt, wie die Aeste der Bäume sich bewegen, wie die Windmühlen sich drehen und der Regen herniederklatscht. Die ganze Natur ist in Aufregung. Und was weiter seinen Bildern ihre unglaubliche Modernität giebt, ist das Fehlen jeder Komposition in herkömmlich zeichnerischem Sinne. Es ist seltsam, wenn man in London auf der Stadtbahn über die Dächer der Häuser fährt und, aus dem Wagenfenster blickend, nichts als die Spitze eines Schornsteines, den Gipfel eines Baumes, sonst nur Himmel sieht. Constable als Erster hat solche Ausschnitte gegeben. Indem er das Licht zur Hauptsache machte, musste er ja notwendig darauf geführt werden, überhaupt seine Bilder nicht nach architektonischem Prinzip, sondern nach Lichtmassen zu gliedern. Er giebt nichts Abgerundetes, nur die „lebenden Punkte“. Manchmal ist nichts auf dem Bilde als der obere Teil einer Baumkrone, die in dem klaren Firmament sich wiegt. In solchen Werken erscheint er

als der Vorläufer des Degas und der Geistesverwandte der Japaner.

Einige Jüngere gingen auf dem Wege des in Armut verstorbenen Meisters weiter. John Chalon malte gute Strandbilder mit



John Constable. Romantisches Haus.

Fischerbooten. David Cox ist wie Constable sehr verschieden. In seinen älteren Bildern hat er etwas Ländliches, Liebliches. Sie stellen Heuernten dar, schöne grüne Bäume und kleine Wege,

die sich durch sommerliche Felder schlängeln. Später ermutigte ihn Constable, mehr auf das Zeichnerische zu verzichten. Er malte nun den Sturm, der über die Aecker fegt, die weissen Wanderwolken, die das Firmament durchziehen. Constables wuchtige Wirkung erreicht er selten. Man denkt eher an den romantischen Windstoss, der damals alles, selbst die Krawatte Byrons, bewegt. Peter de Wint, ernster und besonders in seinen Aquarellen sehr frisch, ist der Maler der Flachlandschaften. Weite, eintönige Ebenen ziehen sich hin. Bauern schlafen im Heu. Hochbeladene Kornwagen kommen daher, und darüber spannt sich der mächtige, von Wolken durchfegte Himmel. Richard Parkes Bonington ist kunstgeschichtlich deshalb von Wichtigkeit, weil er den Franzosen die Bekanntschaft dieser Werke vermittelte. Durch ihn wurden Constable, Prout und Varley veranlasst, ihre Bilder in den Salon zu schicken, und die Werke gaben, wie bekannt, Corot, Rousseau und Dupré die entscheidende Anregung. Doch auch als Künstler ist Bonington einer der feinsten von damals. Mag er Marinen, Fischmärkte oder Ansichten aus Venedig malen — alles ist hell, leicht und duftig. Graue Paläste, blauen Himmel und bunte Kleider windet er zu lustigem Farbenbouquet zusammen. Fast noch kühner als Constable wählt er das Motiv oft so, dass nur eine Baumspitze in das Bild hineinragt, das sonst ausschliesslich aus Luft und Wolken besteht.

Die Luft, das Bewegliche, Durchsichtige, Wogende, war also das Beobachtungsfeld der Maler geworden. Nicht das Land, nein, der Himmel war ihr Reich. Noch interpretierten sie nur die gewöhnlichen Luftstimmungen, die graue Alltagsnatur, das einfache Tageslicht. Die nächste Etappe musste sein, dass man auch die seltensten Phänomene, die apartesten Lichtstimmungen einer Wunderwelt malte. Ein grosser leuchtender Komet zieht über den Himmel der englischen Kunst: Turner.



John Constable. Das Kornfeld.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Der Flug in die Sonne.

Ruskin bezeichnet Michelangelo und Turner als die grössten Meister der Kunstgeschichte. Das klingt paradox, doch es ist sehr fein. Dem grössten Meister der Form wird der grösste Meister des Formlosen, der Lapidarpoet des Lichtes und der Luft gegenübergestellt.

Selbstverständlich hatte auch er seine Ahnen. Er setzte die Richtung fort, deren Hauptvertreter im 18. Jahrhundert Richard Wilson war. Unmittelbar auf diesen waren Thomas Daniell und G. Barret gefolgt, die in nicht ungeschickter Weise klassische Aquädukte und schöne Bäume zu Kompositionen à la Claude zusammenstellten. In ähnlicher Weise arbeitete Turner, und lange Zeit verriet nichts an ihm, dass aus der Larve ein Schmetterling werden würde, aus dem Schüler der Alten ein grosser, selbständiger Meister. Anfangs war er dunkel, ölig und schwer. Salvator Rosa veranlasste ihn, eine Anzahl Bilder zu malen, die den Marinen Ribots gleichen. Von düsteren Wolken ist der Himmel bedeckt. Nur aus einer Stelle, die sie freilassen, fällt in dichtem Strahlenbüschel ein scharfes Licht, das einige Wogen gelb färbt, während die anderen in schwarzer Finsternis bleiben. Auch von Canaletto hat er gelernt, obwohl er gleich anfangs schillernder, farbiger, weniger zeichnerisch ist. Poussin gab ihm die Anregung zu dem ruhig feierlichen Bild, wie Eris den Apfel in den Garten der Hesperiden wirft. Doch sein grosses, angestauntes Ideal war Claude. Er suchte in der Umgebung Londons nach Motiven, die sich in das Schema des alten Lichtmalers bringen liessen: nach klassischen Gebäuden, auf deren hellgrauen Mauern sich die Sonne sammelt, nach stillen



Joseph Turner. Carthago.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Waldseen, an deren Ufer antike Hirten mit ihren Herden rasten. Wie Claude bedient er sich des Kunstgriffs, hohe, dunkle Kulissen — Paläste und Baumriesen — zu beiden Seiten des Vordergrundes aufzubauen, damit sie den Blick in die sonnige Ferne leiten. Das Bild des Aeneas, der mit Dido Karthago verlässt, ist für diese Stilphase typisch, und noch in dem späteren Werke „Childe Harolds Pilgrimage" variiert er das Claude-Schema nur dadurch, dass er den dunklen Baum nicht an die Seite, sondern in die Mitte des Bildes stellt. Immerhin zeigt diese Variante, dass er anfing, seine selbständige Kraft zu fühlen. Er hat von Claude nichts mehr zu lernen. Er übertrifft ihn. Das beweisen die beiden Bilder „Dido, Karthago erbauend" von Turner und „Einschiffung der Königin von Saba" von Claude, die nach Turners Bestimmung in der National-Galerie nebeneinander hängen. Auch da ist er noch feierlich. Das Werk ist eine „heroische" Landschaft mit antiker Staffage. Aber wieviel luftiger, heller und klarer als bei Claude ist alles. Bei diesem bleiben die Wolken zeichnerisch hart. Die Umrisse der Dinge behalten ihre Schärfe. Bei Turner ist alles weich. Die Linien verschwimmen. Der Aether vibriert. Man kann das Bild nicht betrachten, ohne mit den Augen zu zwinkern.

Und so beginnt jetzt die Zeit, wo er der grosse Luminist, der kühne Vorläufer Claude Monets wird. Die Kunst der Formen, schrieb 1810 Philipp Otto Runge in Hamburg, hätte bei den Griechen und den Meistern der Renaissance ihren Höhepunkt erreicht. Vergeblich sei das Bemühen, sie jemals zu ähnlicher Blüte bringen zu wollen. Dagegen sei das Studium des Lichts von den älteren Schulen noch nicht ernstlich betrieben. Das müsse für die Neuen der Ausgangspunkt sein, und in der Landschaftsmalerei werde sich der Umschwung vollziehen. Licht und Luft und bewegendes Leben — das werde das grosse Problem, die grosse Eroberung der modernen Kunst werden. Als Runge in Hamburg das schrieb, war in England seine Prophezeiung schon Wahrheit.

> Dort jauchzt des Tages hohe Königin
> Im Ost herauf. Das schwindende Gewölk,
> Der glühende Azur, der Felsengipfel,



Joseph Turner. Approach to Venice.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Vom Flammengolde rings umflossen, kündet
Der Sonne Nah'n frohlockend an. O seht,
Nun glänzet sie, dem Auge ganz enthüllt,
Durch rote Luft und durch den Tau der Erde
In grenzenloser Majestät umher
Und strahlet ringsum aus des Tages Licht
Auf Felsen, Hügel, Türme und auf Ströme,
Die fernhin schimmernd wall'n. Lebend'ges Licht,
Du erstes, bestes aller Körperwesen,
Du Gottheitsausfluss, strahlendes Gewand
Der unbegrenzten Schöpfung, ohne dessen
Umwallende Verklärung die Natur
Begraben läg' in wonnelosem Dunkel:
O Sonne, darf zu Dir mein Lied sich heben?

In diesen Versen Thomsons ist Turners Kunst enthalten; jene ganz neue, unerhörte Kunst, die, alles Zeichnerische meidend, nur das Licht noch feiert, das leuchtend und glühend zwischen den Dingen wogt.

Venedig, die Sonnenstadt, hatte ihm die Augen geöffnet. Man kennt die Worte, mit denen Pietro Aretino einen Sonnenuntergang über dem Canale grande beschreibt: „Die Atmosphäre war mannigfach abgestimmt von Klarheit zur Dämmerung; die Wolken oberhalb der Dächer verloren sich in grauen Dunst, die vordersten sonnenhell strahlend, die ferneren in duftige Streifen — da blau, dort bläulich grün, dort gelb und hochrot — sich auflösend. Schauernd und geniessend seufzte ich: O Tizian, wo bist Du, und warum malst Du das nicht!" Turner ist der Erste, der es malte. Alle seine venezianischen Bilder sind Lichtvisionen. Er malt die „Approach to Venice", wo alles in citrongelbem Licht sich badet; malt die „Sun of Venice going to sea", wo der ganze Himmelsdom in tiefem Orangerot leuchtet. Er fixiert die Stunde, wo die aufgehende Sonne die ganze Lagunenstadt wie mit flüssigem Gold übergiesst. „Returning from the Ball" heisst der Untertitel dieses Bildes. Das heisst, die Natur ist mit dem Auge des Nachtschwärmers gesehen, der vom Balle heimkehrend alles mit geschärfteren, empfindlicheren Nerven sieht. Und in allen diesen Bildern giebt es keine Umrisse, keine Linien mehr. Die Paläste, früher zeichnerisch, schimmern wie graue Phantome durch den silbrigen Nebel hindurch. Die Schiffe tanzen weiss und rosig auf bläulich glitzernden Wogen. Er malt nicht Venedig allein, er malt alle Träume mit, die uns mit der lichtgebadeten Venezia verbinden. Dann wurde auch England für ihn ein Sonnenland. Nicht mehr Veduten bestimmter Gegenden malte er. Alles Architektonische ist vermieden. Himmel und Meer — also das Durchsichtige, Wogende, immer Bewegliche — ist sein einziges Studienfeld. Und der englische Nebel bewirkte, dass die Motive sich noch komplizierten, dass der Kampf des Dunstes mit dem Licht, des Qualms mit dem Aether das vorherrschende Thema seiner Bilder wurde. Da schimmern weisse Segel, ganz durchglüht von Licht, aus grausilbrigem Dämmer hervor. Dort kämpfen die Sonnenstrahlen mit den feuchten Dünsten, die wie ein Florschleier sich über die Erde breiten. Oder die Wintersonne, ein wogendes Nebelmeer durchbrechend, liegt kalt und glitzernd über den Fluten. Schwarz, grollend und drohend ist die See. Ein einziges Segel hat alle

Helligkeit aufgesaugt und strahlt sie wieder. Oder die Sonne steht orangegelb hinter citronengelben Wolken. Ein Regenbogen überzieht den Himmel in jener Stunde der Dämmerung, wenn Segel, Meer und Berge im tiefen Karmoisin der Abendröte glühen. In seinen Schiffbruchbildern ist alles gewitterschwanger. Alle Geister der Hölle scheinen entfesselt: wie mit



Joseph Turner. Tod Nelsons in der Schlacht bei Trafalgar.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Schwefel und Phosphor ist die Luft geladen. Als er den Auftrag erhielt, den Tod Nelsons in der Schlacht von Trafalgar zu malen, dichtete er sogar ein geschichtliches Thema, das anderen nur Veranlassung gegeben hätte, in korrekt-sachlicher Uniformmalerei zu schwelgen, in ein Märchen um, so wie Rembrandt, als er die Nachtwache malte, aus einem prosaischen Schützenstück einen Lichthymnus machte.

Doch auch die Wunder des künstlichen Lichts haben ihn schon beschäftigt. Sein Auftreten fiel ja in die Zeit, als die Lokomotive und das Dampfboot kamen. Turner als Erster hat diese glühäugigen Ungetüme des 19. Jahrhunderts gefeiert. Da malt er „Feuer auf See“. An den brennenden Masten der Schiffe laufen züngelnde Flammen. Funken stieben. Roter und citrongelber Qualm mischt sich mit dem silberklaren Aether. In dem berühmten Bilde, das den Tod Wilkies darstellt, steigt eine Rauchsäule feierlich, ganz kerzengrad zum Himmel. Schwarz wie ein Leichenwagen ist das Schiff, und tausend Lichter huschen gespenstisch über den Meeresspiegel. Das Bild des Eisenbahnzuges in Regen und Sturm ist wohl seine erstaunlichste Schöpfung. Denn hier handelt es sich nicht nur um double lumière: um das glührote Lokomotivenlicht und das citrongelbe der erleuchteten Wagen, das wie ein Blitz den dicken Nebel durchzuckt. Der Regen patscht auch hernieder, der Wind rauscht und tobt. Die Maschine faucht, und die Räder sausen. Man hat das Gefühl der hinrasenden Bewegung.

Das ist neben der Lichtmalerei Turners stärkste Seite. Alles lebt bei ihm, alles zittert und atmet. Noch die Marinen der alten Holländer waren Portraits von Schiffen, Stillleben, nature morte. Turner als Erster zeigt die See, die drohende, schmeichelnde in ihrem unaufhörlichen Wechsel, zeigt die Wogen, die phosphoreszierenden, leuchtenden, wie sie anschwellen, sich heben und senken. Zeigt die Schiffe, wie sie nussschalengleich auf den Fluten sich schaukeln; Segel, die sich winden unter dem Ansturm des Windes, und Menschen, die in rasender Hast mit dem wütenden Elemente kämpfen . . .

Dabei hat er, um solche Stimmungen zu suggerieren, Studien im Freien kaum sehr viele gemacht. Sein Portrait zeigt ihn im Zimmer, an der Staffelei stehend, improvisierend. Von einem Zerlegen der Farben, von einem wissenschaftlichen Grundprinzip ist bei ihm nicht die Rede. Analysieren lassen sich seine Bilder so wenig wie die Corots, von denen auch ein Kritiker meinte, dass sie „aus ein wenig Grau und einem gewissen Etwas“ bestünden. Er macht einen gelben Punkt, und es ist loderndes Feuer. Er setzt ein Stück Orange hin, und leuchtende Abend-

röte überzieht duftig den Horizont. Er mischt Grau zusammen, und unheilschwangere Gewitterwolken ziehen wie die Heerscharen des Himmels daher. Instinktiv, mit dem Blick des Genius, hat er das gegeben, was seine wissenschaftliche Begründung erst weit später fand.

Doch es genügt nicht, Turner als den Vorläufer Claude Monets, der kühnsten Impressionisten zu feiern. Denn die Wahrheit in der Wiedergabe von Natureindrücken war über-



Joseph Turner. Ritter Harolds Pilgerfahrt: Italien.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

haupt nicht sein letztes Ziel. Frei vom Naturmodell, arbeitete er mit Lichtwerten wie der Musiker mit Tönen und gelangte so zu Werken, die in ihrem symphonisch dekorativen Wohlklang eine noch spätere Etappe modernen Kunstschaffens vorausnehmen. Bilder wie der „Morgen nach der Sintflut“ oder „Odysseus, den Polyphem verspottend,“ tragen zwar nicht den Titel „Harmonie in Orange“, „Note in Gold und Opal“, aber sie enthalten im Kern schon die Werke Whistlers. Zugleich zeigen die Titel, dass Turner am Schlusse seines Lebens noch zu einer seltsamen Phantastik kam, zu einer Phantastik, die in Wilsons Niobiden-

bild nur ganz im Keime gegeben war. Lichtsymbolismus — unsere moderne Kunst ist dazu nicht gelangt, da eine entgegengesetzte Strömung — auf Linie und Farbe gerichtet — die impressionistische Bewegung kreuzte. Für Turner war das Licht nicht nur eine physische Kraft. Er machte es zum Ausdrucksmittel metaphysischer Stimmungen, wie sie Boecklin und Klinger durch Linie und Farbe erzeugten. Irgend ein Beleuchtungsphänomen hat ihn gepackt. Das Licht verdichtet sich zu Formen, und aus der armen Erde wird eine Feenwelt, wo Fabeltiere durch die Lüfte kreisen und nackte, weisse Körper sich im Aether baden. In seinem „Morgen nach der Sintflut“ jubiliert die Sonne. In paradiesischem Glanz leuchtet die neugeborene Erde. In dem Odysseusbild ist der riesige Leib des Polyphem wie eine Wolke über den Berg gelagert. In dem Bilde des Apollo, der den Python tötet, breitet unheimliche Finsternis sich aus. Schwarze Raben krächzen. Nur der strahlende Leib des Sonnengottes leuchtet aus dem Dunkel hervor. Peststimmung ist über ein anderes Werk gebreitet. Schwefelbäche scheinen dem Himmel zu entströmen, und die Bewohner Sodoms laufen entsetzt zusammen. Oder schwarze Gewitterwolken nehmen gespenstische Formen an. Um graue Felsen, um düstere Tannen zuckt der Blitz. Die Sonne ist blutrot. Und durch diese grausige



Joseph Turner. Selbstportrait.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)



Joseph Turner. The „Sun of Venice“ going to Sea.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Macbethscenerie schreiten Hannibals Krieger dem Boden Italiens entgegen.

Turner ist ein Phänomen, vor dem man schaudernd steht wie vor einer Naturgewalt. Es ist etwas Seltsames in diesem Menschen, der arm wie ein Dorfschullehrer dahinlebte und seine sämtlichen Bilder dem englischen Staat vermachte, um ein Grab im Pantheon zu erhalten; der wochen-, monatelang seine dunkle Klause kaum verliess und eine Lichtwelt im Kopfe trug; der, um nicht gestört zu werden, seinen Freunden sagte, dass er nach Venedig, nach dem Süden reise, und nur mit dem Omnibus nach einem andern Stadtviertel Londons fuhr, wo er eines Tages als toter Mann — unter falschem Namen gefunden wurde. Piero della Francesca, der Erste, der in die Sonne geblickt hatte, erblindete. Zolas Claude ging zu Grunde, weil er verzweifelte, das Prometheische Feuer vom Himmel holen zu können. Turner ist von allen, die den Ikarusflug in die Sonne wagten, wohl der einzige, der dort ankam.

Ermattung.

England hatte im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts eine grosse Kunst, eine Kunst, die anregend und befruchtend auf alle Länder des Erdballs wirkte. Denn von Northcote geht die Linie zu Delaroche und Piloty, von Wilkie zu Vautier, Knaus und Defregger. Durch Constable wurde die Schule von Fontainebleau befruchtet, und Turner hat noch lange nach seinem Tode den Impressionisten, besonders Monet, die entscheidenden Anregungen gegeben. Die Künstler waren Eroberer, von denen jeder das Reich des Schönen vermehrte, jeder ein neues Gebiet erschloss. Auf solche Epochen des Kraftaufschwungs pflegen solche des Niedergangs, der Erschlaffung zu folgen. Von den grossen Alten stirbt einer nach dem andern. Und an ihre Stelle tritt um 1840 ein kleines, zahmes Geschlecht, das nicht mehr vorwärts geht, nicht mehr erobert, sondern mit dem Publikum paktierend die Kunst jener Aelteren in einen gangbaren Handelsartikel, in blinkende Scheidemünze umsetzt. Rekonstruieren wir im Geist eine englische Ausstellung der 40er Jahre.

Da hingen am Ehrenplatz die Kartons zu all den grossen Maschinen, mit denen die öffentlichen Gebäude dekoriert wurden. Alles, was sich irgendwie Bedeutsames auf dem Gebiete der Politik ereignete, wurde damals bildlich verewigt. Rathäuser und Guildhalls, Parlamentshäuser und Hospitäler verwandelten sich in monumentale Bilderbücher, die den unschuldigen Besucher, ohne dass er es wünschte, in englischer Geschichte unterrichteten, mit Komiteesitzungen, Ordensverteilungen, Bürgermeisterwahlen und allem Kleinkram des städtischen Lebens vertraut machten.

Zunächst hatte Benjamin Robert Haydon den Bedarf zu decken. Und er malte seine Leitartikel so gut, wie es überhaupt die öden Themen gestatteten. Namentlich die „Sitzung der Antisklavereigesellschaft" von 1840 ist ein ehrliches, ernstes, auch in der Farbe nicht schlechtes Werk. Aber gerade die künstlerischen Gesichtspunkte, die Haydon in die prosaischen Stoffe hineintrug, scheinen seinen Auftraggebern ebenso wenig wie einst denen Rembrandts behagt zu haben. So wurde er ein Opfer des Bourgeoisiegeistes. Angewidert von all den Nichtigkeiten, die zu verherrlichen er verdammt war, geärgert und verbittert durch das Unverständnis, dem gerade das, was künstlerisch an ihm war, begegnete, schrieb er eines Tages auf einen Zettel: „Stretch me no longer on the rack of this rough world. God forgive me. Amen. Finis." Am 26. Juni 1846 ist er durch Selbstmord geendet.

Den Mann, den die Stadtverordneten brauchten, fanden sie in Daniel Maclise. Das war ein Mensch, der vor dem Langweiligsten nicht zurückbebte, das Oedeste in Farben zu kleiden sich nicht weigerte. Es mochte ein Bürgermeister, der eine Deputation empfängt, eine Magistratssitzung wegen Genehmigung von Armengeldern, eine Denkmalsenthüllung oder die Gründung einer Kleinkinderbewahranstalt zu malen sein.— Maclise malte es, und er malte es nicht schlecht. Namentlich die beiden Riesenbilder des Parlamentshauses, die den „Tod Nelsons" und „Wellingtons Begegnung mit Blücher bei Waterloo" darstellen, sind als Erzeugnisse faustkräftiger Mache nicht übel. Den grössten Wandflächen tritt Maclise ohne Furcht gegenüber. Die Themen, die ihm aufgetragen werden, schildert er sachlich, ohne pathetische Rührseligkeit und theatralische Gebärden. Den Mechanismus des Pferdekörpers beherrscht er meisterhaft. Handfest und robust, allen Phrasen feind, ist er viel besser als Anton von Werner, selbst seinem französischen Genossen Horace Vernet überlegen. Gleichwohl versteht man, den trockenen Protokollen gegenüber, den Hass, den die feineren Geister der jüngeren Generation gerade gegen Maclise hatten.

Ueberhaupt ist das Londoner Parlamentshaus für den Ungeschmack, der um 1840 die englische Kunst beherrschte, ein

ebenso lehrreiches Dokument wie in Frankreich das Museum von Versailles. Mit der trockenen Prosa Maclises mischt sich die aufgedonnerte Piloty-Schönheit der W. Cope und J. C. Horsley, die in augenverdrehendem Pathos die Bravourarien der älteren englischen Geschichte ableiern. Und mögen auch ihre Bilder besser sein als die ähnlichen, die Geselschap für die Berliner Ruhmeshalle malte, so zeigen sie doch ebenfalls, in welchen prinzipiellen Irrtümern die Aesthetik von damals befangen war.



Daniel Maclise. Malvolio und Olivia.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Denn schliesslich ist es ganz gleichgiltig, ob solche Maschinen gut oder schlecht gemalt sind. Die Aufgabe von Wandbildern ist, einen Raum zu schmücken. Die des Parlamentshauses aber erzählen Dinge, die man besser in Büchern liest, in einem Stil obendrein, der den des Bauwerks nicht berücksichtigt. Jedes Gefühl für die Aufgaben raumschmückender Kunst und für den Zusammenhang von Architektur und Malerei ist verloren gegangen. Die Erteilung von Geschichtsunterricht — bald trocken, bald deklamatorisch — wurde mit Dekorationskunst verwechselt.

Pilotystil — mit diesem einzigen Wort ist auch das gekennzeichnet, was auf dem Gebiete der religiösen Malerei entstand. Man mag die Auferweckung des Lazarus von George Cattermole, den Moses, der die Gesetzestafeln bringt, von John Rogers Herbert, die Gewissensbisse des Judas von Edward Armitage betrachten — es ist der nämliche Stiefel. Entweder das triviale, orientalische Genre, das Horace Vernet in Schwung brachte, hat den Malern den Kopf verdreht, oder Rafaels Kartons, die ja in London sind, geben zu akademischen Stilübungen Anlass.

Neben diesen Bearbeitern der Welt- und Heiligengeschichte stehen die, die dem alten Stothard folgend sich auf dem Felde der Mythologie, der mehr oder weniger entkleideten Schönheit tummeln. Denn prüd und zimperlich ist die englische Kunst damals nicht gewesen. Die ängstliche Scheu vor dem Nackten, die ihr heute eigen, hat sie nicht gehabt.

William Hilton kam von dem Klassizismus des James Barry. Er kann mit diesem verwechselt werden in dem Bild des Mark Anton, der das Testament Caesars verliest. Später ging er von der edlen Linie zur edlen Farbe, von den griechischen Statuen zu Tizian und Rubens über. Und man kann nicht leugnen, er hat sie nicht schlecht kopiert. Wie er in seiner Dornenkrönung Christi eine Variante des Tizianischen Werkes giebt, lässt er in seinem Bade der Diana, ganz in Henners Sinn, bleiche Frauenkörper von tiefblauer venezianischer Landschaft sich abheben. Und in seinem Bild der Natur, die den Frühling bringt, ordnet er der Rubensschule sich ein. Dieses dicke halbnackte Weib, das dicke Amoretten umtanzen, erhielt ihr Taufzeugnis nicht 1830 von William Hilton in London, sondern 1630 von Peter Paul Rubens in Antwerpen ausgestellt.

William Bell Scott hat mit Hilton viel Aehnlichkeit. Sein „Tag vor der Sintflut“ ist eine Verfallzeitscene mit üppigen Rubenskörpern, die in allen Lagen sich darbieten. Und William Etty führte diese fleischfrohe Sinnlichkeit ein wenig in den Salonstil William Bouguereaus über. Er hat das Süssliche, Parfümierte mit dem Franzosen gemein. Nur ist er wärmer, rauschender, venezianischer in der Farbe. Man kann nicht sagen, dass seine Bilder unangenehm seien. Denn er hat sehr viel Ge-

schmack. Den weichen Glanz nackter Frauenkörper hat kein anderer Engländer so fein gegeben. Da ist „Innocentia“, ein sehr graziöses Wesen, das von nackten Amoretten umtanzt wird. „Pandora“, von den Jahreszeiten gekrönt, und die belauschte badende Susanna. Oder man sieht ein Schiff mit nackten Weibern daherkommen, von Wimpeln, Bändern und nackten Putten umflattert; man sieht Cupido und Psyche und den Hof der Venus. Jedes dieser Bilder hat viel malerische Kultur. Etty besticht durch die Art, wie er tiefblau und tiefrot zu goldigen



William J. Müller. Landschaft mit zwei lykischen Bauern.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

venezianischen Accorden zusammenstimmt, oder in anderen Werken ganz zarte gebrochene Farben, hellblau und rosarot, zu aparten Harmonieen vereint. Freilich die Putten stammen von Correggio, die Grazien von Tizian, die Nymphen von Rubens und die Bänder von Boucher. Hat er eine Dame zu portraitieren, so giebt er ihr die Pose und die Kleider der Venezianerinnen des Palma vecchio. Will er eine Liebesscene malen, so muss der lautenspielende junge Mann die Gewänder des Giorgione anziehen und die Dulcinea ihr welliges Haar rot färben. Etwas kunstgeschichtlich Neues bedeuten seine Werke nicht. Nur als

geschmackvoller Eklektiker hat er die Welt Altvenedigs und des französischen Rokoko durchwandelt.

Noch ernster in seinen altmeisterlichen Forschungen war Charles Eastlake, dessen Name ja dem Kunsthistoriker vertraut ist. Denn Eastlake, lange Direktor der Londoner National-Galerie, verband, wie Fromentin, den Schriftsteller mit dem Künstler. Seine Bücher, besonders das über die venezianische Landschaftsmalerei, sind gut. Und derselbe feine Geschmack, den er als Schriftsteller zeigt, spricht aus den Bildern. Nie hat Eastlake etwas Triviales, Alltägliches gemalt. Aus der mittelalterlichen Geschichte greift er ganz entlegene, sehr aparte Scenen heraus. Sein Traum Byrons ist ein feines Erzeugnis der Romantik des Hellenismus. Seine Damen portraitiert er als Italienerinnen, giebt ihnen die breiten Puffärmel und die breiten Bewegungen des Cinquecento, auch die Blumen und Fruchtkörbe, die bei Tizian und Sebastiano del Piombo Lavinia und Dorothea halten, und lässt die Köpfe von tiefblauen venezianischen Bergen sich absetzen. Aber es bleibt doch eine gewürzte, mit Zuckerwasser versetzte Klassizität. Tizian, durch das Temperament eines Biedermeiers gesehen. Und wenn er an Religiöses sich macht, wie in dem Christus, der über Jerusalem klagt, dann verstummt der Tizianschüler überhaupt. Es bleibt nur der Zeitgenosse der Düsseldorfer, der Bewunderer Ary Scheffers. Dessen sentimentaler über Jerusalem klagender Christus wäre ja vergeblich für das South Kensington-Museum erworben worden, wenn er nicht fortzeugend Böses geboren hätte.

Von den Italienerinnen am Spinnrocken führt der Weg zu den Orientalinnen mit dem Thonkrug. Es war ja die Zeit, als die französischen Romantiker nach dem Orient pilgerten. Hier fanden sie die heissblütige Leidenschaft und die lodernde Farbe, nach der sie lechzten, und die sie im grauen Paris der Louis-Philippe-Zeit vergeblich suchten. Auch die Engländer der Byronzeit wurden von dieser Reiseromantik berührt. Nur suchten sie im Orient weder Leidenschaft noch Farbe, sondern sie schätzten ihn lediglich, weil er ihnen ermöglichte, den Leuten ethnographische Darstellungen vorzusetzen. „Wenn jemand eine



William J. Müller. Flussscenerie.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Reise thut, so kann er was erzählen" — das ist die ganze Bedeutung der Bilder.

Augustus Wall Callcott war wohl der Erste, der die Wanderung nach dem Orient antrat. Francis Topham und Salomon Hart gingen nach Südspanien, wo sie über das Leben auf der Strasse und das Treiben in den Synagogen berichteten. David Roberts, nach längerem Aufenthalt in Italien, wählte Kairo zum Standquartier. Und hier liess später sich auch derjenige nieder, dessen orientalische Ansichtspostkarten den grössten Beifall fanden: John Frederick Lewis. Was man von einem Bilde an architektonischer, ethnographischer und sonstiger Treue verlangen kann, giebt er. Ueber das Innere des arabischen Hauses, über Kostüme und Monumente, über heulende Derwische, Schlangenzähmer und koptische Patriarchen wird man mit wissenschaftlicher Exaktheit unterrichtet. Selbst die Ornamente der maurischen Säulen und die Muster der Turbans zeichnet er so brav und sachlich, als ob es gar nicht um Bilder, sondern um Kupferstiche für ein Reisehandbuch sich handelte.

Frederick Goodalls Orient entspricht mehr dem des Nathan Sichel. Braune Odalisken mit grossen goldenen Ohrringen und schwarzumränderten Augen, ein weisses Tuch pikant über das ebenholzschwarze Haar gelegt, reichen mit königlicher Gebärde braunen Hirten einen Trunk. Oder sie thun überhaupt nichts. Den grossen Krug emporhebend, beschränken sie sich darauf, die Formenlyrik ihrer Achselhöhle zu zeigen. In seinen guten Werken hat sich Goodall sogar vom Niveau Nathanaels bis zur Höhe des Piglheinschen Panoramas erhoben.

Ueberhaupt ist es bezeichnend, dass jetzt das Stoffinteresse immer mehr zu Hilfe gerufen wurde, um den Bildern Freunde zu werben. Auch die Landschafter begnügten sich nicht mehr, die feinen Reize der englischen Natur zu schildern, sondern sie durchzogen die Welt, um berühmte Gegenden aufzunehmen. Dass das kommen musste, ist ja leicht erklärlich. Denn als Crome und Constable arbeiteten, rasselte noch die Postkutsche schwerfällig von Dorf zu Dorf. Jetzt hatten Dampfschiff und Eisenbahn die fernsten Länder verbunden, und es wäre verwunderlich gewesen, wenn nicht auch die Malerei in das „Zeichen



Charles R. Leslie. Onkel Tobias und die Witwe Wadman.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

des Verkehrs“ getreten wäre. Andererseits führt ein solches Suchen nach Bädeker-Schönheit leicht zur Veräusserlichung und Schablone. Das haben schon die Nachfolger Ruysdaels erlebt, als sie, statt in Holland zu bleiben, nach Italien und Norwegen pilgerten. Und den Engländern der Biedermeierzeit erging es gerade so.

Der Geistvollste unter den vielen Weltbummlern ist wohl William Müller, ein Deutscher, dessen Vater aus Danzig stammte. Bei ihm erscheint es natürlich, dass er Orientmaler wurde. Nervös und beweglich, konnte er nur in der Natur des Südens das dramatische Leben, die starken Gegensätze von Licht und Farbe finden, die sein Auge suchte. So ging er 1838 nach Athen und Egypten, 1844 nach Kleinasien. Und die Bilder, die er dort gemalt hat, sind überaus geschickt, ganz bestechend in ihrer Leichtigkeit und Verve. Wie er weisse, blaue, rote Figürchen in eine braungrüne Landschaft stellt; wie er da einen Turban, dort eine Ziege oder das Grau einer Säule als aparten Farbenfleck hinsetzt — das klingt an die prickelnde Art von Diaz an. Auch Cascaden und Marinen giebt es von ihm, an denen alles Bewegung ist, die Wolken und die Wogen. Es giebt Gebirgsscenerieen — Viamala, die Drachenschlucht — von seltsam wilder Phantastik. Wenn er ausser seinem Virtuosentum nur einen Funken Empfindung gehabt hätte, wäre er als einer der Grössten Englands zu feiern.

Eine andere Künstlergruppe siedelte in Italien sich an, besonders in Venedig, das ja durch Byron litterarisches Interesse erhalten hatte. Samuel Prout fertigte hier in Aquarell Veduten der Seufzerbrücke, der Casa d'oro, des Palazzo Vendramin und der anderen Sehenswürdigkeiten, die der Fremde in Venedig aufsucht. Clarson Stanfield wiederholte ein wenig trocken noch einmal, was Canaletto schon besser gesagt hatte. Weit feiner und künstlerischer ist James Holland, der in seiner tonigen Weichheit oft an die zarten Aquarelle der Montalba anklingt. Edward Cook säuberte die Stadt von allem Schmutz. Sein Venedig ist sehr englisch in seiner frischgewaschenen Reinheit. James Baker Pyne trieb diese Anglisierung noch weiter. Er breitete über ganz Venedig ein süssliches Rosarot und ging, da

er im Süden dieses Rosarot noch ausgeprägter zu finden glaubte, aus der Lagunenstadt nach dem Golf von Neapel, wo er kunstgewerbliche Feuerwerke im Sinne Oswald Achenbachs abbrannte. William Linton, der die Tempel von Paestum pachtete, und Karl Josef Kuwassey, der das schöne Land Tirol besang, seien der Vollständigkeit halber auch noch genannt.

Selbstverständlich blieb auch England nicht ganz verlassen. Samuel Bough, Vicat Cole, Thomas Creswick, Francis Danby, William Davis, Henry Dawson, Copley Fielding, Colin Hunter, Benjamin Leader, Frederick Lee, John Linnell und Paul Falconer Poole seien aus der grossen Liste derer hervorgehoben, die in den vierziger Jahren die Londoner Ausstellungen beherrschten. Und im einzelnen lässt sich gegen ihre Werke nichts sagen. Sie erfüllen alle Anforderungen, die die Bourgeoisie der vierziger Jahre an ein gutes Sofabild stellte. Aber nach denen Constables und Turners bedeuten sie doch nur ein schales, charakterlos zahmes Juste-milieu. Constable war so herb und grau, Turner so sprühend und glühend. Also versuchte man die beiden zu vereinen, indem man eine graue Alltagsnatur mit gelbrötlicher Tomatensauce übergoss. Hummerfarbene Sonnenuntergänge, wie sie bei uns der selige Zwengauer malte, waren besonders beliebt. Gelbe Himmel strahlen, doch recht ölig schwer, über ultramarinblauen Wogen und über rötlichen Bergketten. Es ist der angenehme Oeldruck, glatt, zimperlich, süsslich. Es ist der Meyerbeereffekt: das falsche Pathos und der Kostümschwindel der Historienbilder auf die Landschaftsmälerei projiziert.

Die Zahl dieser Kostümmaler, die dem Theater und dem Roman ihre Anregungen entnahmen, war in den vierziger Jahren ungeheuer. Shakespeare, Calderon, Molière und Lillo; Cervantes, Fielding, Goldsmith und Sterne wurden in Bilder umgesetzt. Das 19. Jahrhundert war doch eine ärmliche Zeit. Da hatte einmal ein grosser Dichter fünf Minuten seines Lebens darauf verwandt, die Scene zu erfinden, wie Othello seine Abenteuer erzählt, oder Hamlet die Schauspieler mimen lässt. Im 19. Jahrhundert wurden auf die Darstellung dieser beiden Scenen ganze Malerexistenzen begründet. Die empfindsame Reise und der Tristram Shandy waren unerschöpfliche Quellen. Und wenn

man den Kostümmalern fast noch gleichgiltiger als den andern jener Jahre gegenübersteht, so liegt das wohl daran, dass wir ganz ebensolche genugsam in Deutschland hatten. Sie können sich noch so sehr anstrengen, durch den Glanz von Cuivre poli, durch das weiche Leuchten von Sammet unser Auge zu kitzeln, und man sieht immer nur — Carl Becker.

In Charles Robert Leslie hat, wie seine vorzüglichen Skizzen zeigen, wenigstens echtes Malertemperament gelebt. Dass er in seinen ausgeführten Bildern (Petruchio und die Herzogin, Sancho Pansa, die lustigen Weiber) oft glasig wirkt, hängt mit den Anforderungen der englischen Bourgeoisie zusammen, die von den Malern dieselbe glatte Sauberkeit forderte wie die holländische 200 Jahre vorher von Dou. Immerhin hält er — auch in diesen ausgeführten Werken — sich von aller verschwommenen Süsslichkeit, jedem verschönernden Idealismus frei. Und eines davon wird auch als malerisches Kunstwerk unsterblich sein. Sein Onkel Tobias, den die Witwe Wadman ködert, ist der beste von all den guten Onkeln, die damals im Wettstreit von allen Künstlern gemalt wurden. Wie er hier das Rot und Weiss des Herrenkostüms mit dem Grün, Weiss und Schwarz des Damenkleides zusammenstimmt, das ist auch für das verwöhnteste Auge geniessbar.

Der andern wegen verlohnt es sich nicht, nach England zu reisen, da man die nämlichen Freuden auch in Deutschland erleben kann. Richard Redgrave ist ein bekannter Name. Doch seine „Geschichte der englischen Malerei“ ist eben so trocken, wie seine süssliche Ophelia fad ist. John Prescott Knight kannte das Zeitalter des John Knox ebenso genau wie Augustus Egg das der Maria Stuart. Edward Ward lässt die Trachten der Hogarthzeit aufleben, während Edmund Waller die eingehendsten Studien macht, um archivalisch treu darzustellen, wie James II. irgend welche Nachricht erhält. Und das alles ist uns leider so gänzlich gleichgiltig. Wir fühlen uns nicht einmal veranlasst, auf dem Kartonblatt, das unter dem Rahmen befestigt ist, nachzusehen, was für „authentische Portraits“ das Bild enthält. Wir sehen nur wallende Portieren und imitierte Säulen, schöne Damen in weissen Seidenkleidern und schöne Herren in buntem

Sammet — Dinge, die zu bewundern wir uns auch nicht entschliessen, da wir sie von Mieris und van der Helst und den anderen alten Holländern schon kennen.

In die Portraitmalerei kam natürlich ganz der nämliche Stil. Henry Pickersgill stellte die Leute dar, als ob sie, von Theaterkulissen umrahmt, den Monolog „Sein oder Nichtsein" sprächen. Inspiriert blicken sie auf. Die Hand ist pathetisch



Eduard M. Ward. Dr. Johnson im Vorzimmer bei Lord Chesterfield.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

erhoben. Ein rotsamtener Goldstuhl, ein grüner Plüschvorhang ergänzt die theaterhafte Wirkung.

Zum Schluss das Casperltheater — das Genre.

Bei Nietzsche giebt es eine Stelle, wo er den Künstler mit dem Kinde vergleicht. Er lebe harmlos dahin in seiner kleinen Welt, ohne jede Ahnung von den ernsten Fragen, die seine Zeit bewegen. An die englischen Genremaler ist dabei nicht ge-

dacht, aber das Wort vom Kindlichen, allzu Kindlichen könnte auf sie gemünzt sein. Auch das Wort Voltaires „Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man“ ist man versucht, von der Oper auf die Malerei zu übertragen. Die Künstler gingen zu Grunde an den Anforderungen des Publikums. Sie haben den besten ihrer Zeit genug gethan, aber diese Besten waren Spiessbürger. Der Sinn für das rein Künstlerische, der sich noch in die Tage Wilkies herübergerettet hatte, war nun abgestorben. Also mussten die Maler, um leben zu können, den Clown, den Harlekin des Bourgeois spielen. Und es ist schon viel, dass wenigstens einige den Versuch machten, ihren Werken einen leisen künstlerischen Schliff zu geben.

Aus der endlosen Liste seien nur die Bekanntesten hervorgehoben: Mulready und Collins, die noch aus dem 18. Jahrhundert stammten, Webster, der 1800, Frith, der 1819, und Thomas Faed, der 1826 geboren wurde.

Frith ist wohl der Ernsteste, Männlichste. Ausser lustigen Scenen aus dem Landleben hat er Illustrationen zu Don Quichote, Molière und Sterne gemalt, die in Kostüm und Gebärdensprache sehr „echt“ sind. Namentlich sein „Onkel Tobias“ ist farbig kaum schlechter als der Leslies. Doch sein hauptsächlichstes Beobachtungsfeld war der Bahnhof, der Strand und der Turf. In einer Zeit, als die Eisenbahn noch etwas Neues war, verewigte Frith alle denkbaren Scenen des Abschiednehmens und Sichbegrüssens, die sich in Bahnhofshallen abspielen können. Am Strand ist ein Leben wie auf einer Festwiese. Damen in der neuesten Toilette lassen sich den Hof machen, Kinder suchen Muscheln, Neger spielen Drehorgel, und alte Weiber singen Balladen dazu. Sein „Rennen in Epsom“ von 1856 ist ein wahres Kaleidoskop kleiner feuilletonistischer Pointen. Da wird gewettet. Der Jude, der gewonnen hat, schmunzelt, und der Kommis, der verloren hat, greift in die leere Tasche. Daneben produzieren sich Seiltänzer, Jockeys kokettieren mit schönen Damen, die in protziger Equipage anfahren. Und diesen Reichen gegenübergestellt sind arme, hungernde Kinder, die mit gierigen Augen zusehen, wie ein gräflicher Lakai das Frühstück seiner Herrschaft — Hummern, Wein, Pasteten — auf dem



William Frith. Der Strand von Ramsgate.

Tischtuch ausbreitet. Frith arbeitet in ähnlichem Sinne wie Menzel. Seine Bilder sind ebenso reich an humoristischen und satirischen Beobachtungen, wie die Piazza d'Erbe oder die Brunnenpromenade von Kissingen. Und wenn man etwas daran bewundern kann, ist es die Geschicklichkeit, mit der er ihnen trotz alles novellistischen Detailreichtums eine gewisse malerische Haltung, koloristische Einheitlichkeit zu geben weiss.

Am Strande siedelte auch William Collins sich an. Fischerweiber, die sich vor der Hausthür unterhalten, Seeleute, die von ihrer Familie Abschied nehmen, um an ihr Tagwerk zu gehen, angelnde Buben und Muscheln suchende Mädchen — das sind gewöhnlich die Helden seiner Bilder. Besonders berühmt wurde er durch die lustige Scene „Rustic Civility": die Bauernkinder, die lachend den vorbeikommenden Reitersmann grüssen.

Und damit stehen wir auf dem Gebiet, wo damals fast alle ihre Lorbeeren pflückten. Der Kinderrummel war in England ganz entsetzlich, fast noch fürchterlicher als später in Deutschland. In Frankreich allein sind derartige Kinderlappalien nie gemalt worden, was wohl weniger auf das Konto des Zweikindersystems als auf Rechnung des gebildeteren Geschmackes der romanischen Rasse zu setzen ist. Denn bei diesen Bildern hört wirklich der Künstler auf, und nur der dumme August bleibt übrig. Ja, wenn es sich um schlichte Darstellungen handelte, wie sie vorher Chardin, später Johansen gab. Wenn man versucht hätte, das zarte Seelenleben des Kindes zu ergründen. Doch davon ist nicht die Rede. Nur suffisantes Lächeln sollten die Werke erregen. Das brachte jene Bauernbilder in Schwung, die den Bauern zum Trottel machten, über dessen tölpelhafte Ungeschicklichkeit der gebildete Städter lacht. Das brachte die Kinderbilder in Schwung, die aus dem Kind einen Hampelmann machten, der durch seine Drolligkeit den Erwachsenen belustigt.

Die Werke beschreiben, hiesse also ein Buch über alle lustigen und traurig-komischen Geschehnisse schreiben, die im Leben eines Kindes vorkommen können. Da sind die Babies. Die Mutter sitzt an der Wiege ihres Töchterchens, lehrt es die Hände falten und das Gebetlein hersagen, kämmt es, zieht es an oder aus, giebt ihm Thee, wenn es krank ist. Die nächsten Jahre

bringen die Entscheidung, ob aus dem Baby ein braves oder böses Menschenkind wird. Brave Mädchen schaukeln, während die Mutter bei der Arbeit ist, ihr kleines Schwesterchen. Brave Buben unterhalten sich gesittet: sie machen Kürbislaternen, betrachten ihr Bilderbuch, präsentieren dem Vater eine Zeichnung, die ihren Künstlerberuf ahnen lässt. Böse Kinder hänseln ihr Schwesterchen, wollen die Arznei, die ihnen verschrieben ist,



William Mulready. Der letzte Ankömmling.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

nicht einnehmen, oder raufen sich auf dem Nachhausewege aus der Schule. Ueberhaupt ist die Schulstube eine unerschöpfliche Fundgrube für Komik. Fleissige und faule, weinende und lachende, verlegene und naseweise Kinder — alles lässt sich hier anbringen. Ein Bube ist zu spät gekommen und bleibt schüchtern an der Thür stehen, worüber die andern lachen. Einer, der seine Aufgabe gut gemacht hat, wird gelobt. Der andere, der sie schlecht gemacht hat, wird getadelt. Und der Lehrer selbst

mit seinem Stock und seiner Brille ist so komisch. Während er einen kleinen Sünder, der sein Portrait an die Tafel gezeichnet hat, bei den Ohren packt, zieht ihm ein anderer das Taschentuch aus dem Rock heraus. Ja, er blamiert sich sogar, als der Herr Schulinspektor aus der Stadt zur Revision der Dorfschule eintrifft. Und erst die Grosseltern, die braven Grosseltern. Indem man sie einführt in die Bilder, wird doppelter Stoff zum Lachen gegeben: über die Kinder in ihrer Unschuld, und über die Alten, die wieder Kinder werden. Die Grossmutter weint vor Freude, als ihr Enkelchen zu ihrem Geburtstag ein Verslein hersagt. Ein Bub spielt mit dem Grossvater Schwarzer Peter oder lässt sich die Geschichte vom Suppenkaspar erzählen. Und wenn sie recht brav waren, macht ihnen der Grossvater das Vergnügen, die Grossmutter zum Tanz zu engagieren, was sehr drollig aussieht. Oder er nimmt sie bei der Hand und führt sie auf den Jahrmarkt, lässt sie die Seiltänzer und die bärtige Dame sehen, oder kauft ihnen eine Trommel, eine Harmonika, die sie zu Hause glückstrahlend der Grossmutter zeigen. Freilich, auch an schweren Momenten ist das Leben der Kinder reich. Denn Kinder bekommen Zähne, und Zahnschmerzen thun weh. Einem armen kleinen Kerl macht das Rechenexempel, das er auf der Schiefertafel zu lösen hat, mehr Schwierigkeit als Kant die Abfassung der Kritik der reinen Vernunft. Auch ist die Mutter oft so hartherzig. Sie ist ausgegangen und hat den Speisekammerschlüssel mitgenommen, so dass das Töchterchen in den Töpfen nachsehen muss, ob sich nichts Essbares findet.

So geht es fort mit Grazie in infinitum. Alle die geistvollen Themen, die ich anführte, sind nicht willkürlich erfunden, sondern jede Angabe lässt sich durch mindestens sechs Bilder belegen. Dabei sind die Werke nicht ganz schlecht. Alle diese Maler hätten in einer besseren Zeit Besseres leisten können. Mulready hat zuweilen hübsche Winterbilder und gute Strandscenen gemalt, ohne humoristische Pointe, ernst und sachlich wie der alte Bürkel, und in den kleinen Skizzen, die er nicht für Ausstellungen, sondern für sich selber machte, auch in dem bekannten Werk der Nationalgalerie, das die „Auswahl der Hochzeitsrobe“ nach Goldsmith darstellt, wirkt er als aparter

Kolorist. Webster suchte den Künstler mit dem Novellisten zu verbinden, indem er gewöhnlich — wofür ihm das Publikum gar keinen Dank wusste — seinen Schulstubenscenen das Pieter de Hoochsche Motiv mit dem Hintergrundfenster, dem helleren Vorzimmer und dem dunkleren Nebenraum zu Grunde legte. Trotzdem empfindet man Zuchthausqualen, wenn man in diesen Sälen des South Kensington-Museums steht. Es ist alles so trivial und dumm, so kleinlich, albern und fad. Immer nur Mutter- und Grossmutterglück. Die ganze Welt in eine Kleinkinder-



Thomas Webster. Schule.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

bewahranstalt verwandelt. Man möchte, wie Herodes, einen bethlehemitischen Kindermord brüten.

Und um diese führenden Meister scharen sich andere, die noch widerwärtiger, noch schlechter sind. Auf das Triviale folgte das Wehleidige, das Süssliche. Wenn Thomas Faed eine Schnitterin malen will, wäscht er sie, wie Breton, vorher mit Rosenöl. Da „der Arme des Armen Freund“ ist, muss ein armer Schlucker einem noch ärmeren ein Almosen geben. Oder ein gutherziger Strolch teilt — bei Thomas Woodward — mit einem Hunde sein letztes Brot. Einem jungen Ehepaar, das die Miete nicht zahlen kann, wird — bei Robert Martineau — vom Hauswirt gekündigt,

was den beiderseitigen Schwiegereltern gerechten Anlass zur Klage giebt. Oder ein Bursch — bei H. King — ist eifersüchtig, weil ein anderer seinem Schatz den Hof macht. Ein kleines Mädchen, schön wie die Engelchen der Sixtinischen Madonna, sammelt — bei John Dyckmans — für ihren Grossvater, einen alten Fiedler. Es ist die nämliche Entwicklung, wie sie die holländische Malerei auf dem Wege von Dou zu Eglon van der Neer durchmachte. Erst war man banal und spiessbürgerlich. Nun wurde man noch süsslich und geleckt. Amoretten müssen junge Mädchen bei ihrer Toilette bedienen oder ihnen Liebes ins Ohr flüstern. Ja, die gewöhnlichsten Bauernkinder sehen bei Charles Baxter, Joseph Clark, Charles Cope, H. Dobson, William Hunt und J. Morgan gar nicht wie Bauernkinder, sondern wie die Putti aus, die sich auf den Werken der Cinquecentisten bewegen. Verblasener Idealismus ist an die Stelle naturalistischer Kraft getreten.

So war der Stand der englischen Malerei im Jahre des Heils 1849. Der Bourgeoisgeist hatte die Kunst getötet, den Maler zum prosaischen Geschichtslehrer, zum Fremdenführer und Witzbold gemacht. Es entstand nichts Grosses mehr. Die Ideen waren ärmlich, entweder steifleinen trocken oder mit Marlittzuckerwasser versüsst. Das Können war zwar noch achtbar, doch es war zum Cliché geworden, in die schematische Wiederholung der cinquecentistischen Formensprache ausgelaufen. Es schien sich das zu erfüllen, was 1820 Constable sagte: „In 30 Jahren wird es keine englische Kunst mehr geben, oder es muss eine ursprüngliche Entwicklung anheben.“ Damit ist gleichzeitig gesagt, wohin die Gegenbewegung gehen müsste. Der Maler, vom Bourgeois vergewaltigt, musste vom Bourgeoisgeist sich freimachen. Die Ideen, fad und kleinlich geworden, mussten tiefer werden. Auf das zur Schablone gewordene Können, das suffisante, von andern übernommene Wissen musste die rührende Ungeschicklichkeit, das begeisterte selbständige Suchen folgen.

Secession.

An einem Sommerabend des Jahres 1848 sassen in einem Londoner Atelier 7 junge Leute zusammen, den Kopf voll Pläne und das Herz voll Hoffnungen. Sie tranken Thee. Und als sie ihn getrunken hatten, nahm einer von ihnen einen Kupferband in die Hand, der lange unbeachtet auf dem Ateliertisch gelegen hatte: Reproduktionen nach den Bildern des Benozzo Gozzoli im Camposanto in Pisa. Die Jünglinge betrachteten das Werk, und eine himmlische Offenbarung überkam sie. Schon lange war ihnen alles, was ihre Lehrer sagten, schal und verlogen erschienen: die Zuckerbäckereien dieses Etty, wie die Phrasen Horsleys und die banalen Kindergeschichten Mulreadys. Sie sehnten sich heraus aus der Trivialität und der kalligraphischen Schönheit, der theatralischen Gestikulation und der braunen Sauce. Ein neues, hohes Ziel glaubten sie im Geist zu sehen. Doch sie ahnten es nur dunkel. Hier war die Richtschnur gegeben. Damals als Benozzo Gozzoli im Pisaner Camposanto malte, stand es noch gut um die Kunst. Denn der war frei von jedem dünkelhaften Wahn, dass ein Kunstwerk schöner als das Leben sein könne. Die ganze Natur, jeder Stein, jede Blume war ihm ein herrliches, vom Finger Gottes geschriebenes Buch, und diese „Naturfrömmigkeit" giebt den Werken der Alten ihren unvergänglichen Zauber. Erst Rafael in seinem Streben nach Schönheit betrat die abschüssige Bahn, die zu dem hohlen Virtuosentum der englischen Akademiker führte. Also galt es rückwärts zu gehen, mit Ueberspringung von vier Jahrhunderten an dem Punkte wieder einzusetzen, wo die Kunst vor Rafael war. Es galt, „vorrafaelische" Kunst zu schaffen, demütig und

geduldig wie die Primitiven der Natur gegenüberzutreten. Das sollte das Wort Praerafaelitenbrüderschaft bedeuten. Unter dem Zeichen des Quattrocento wollten sie siegen. Doch als sie ihre ersten, begeisterten Bilder auf die Londoner Ausstellungen schickten, wurden sie mit Spott und Hohn überschüttet. Das Publikum witzelte. Die Kritik, Dickens voran, schleuderte ihren Bannfluch. Der ganze Kampf schien verloren, trotz der fulminanten Artikel, die sie im Germ, ihrer Zeitschrift, veröffentlichten. Da kam Hilfe vom Himmel. Ein strahlender Deus ex machina, Ruskin, der grosse Schriftsteller, der kurz vorher durch seine Modern painters die Welt alarmiert hatte, sprengte wie der schwarze Ritter im Ivanhoe in die Schranken des Turniers. In zwei Artikeln, die er in der Times veröffentlichte, dekretierte er, das Publikum sei albern, wenn es über die Werke der Praerafaeliten lache. Denn dieselben Prinzipien, die diese Jünglinge befolgten, habe er, Ruskin, in den Modern Painters vertreten. Wolle man eine englische Kunst — hier habe man sie. Da Ruskin das sagte, war es nicht zu bezweifeln. Also lachten die Leute nicht mehr, nein, sie verhimmelten. Auf den Spott folgte die Apotheose. Die Praerafaelitenbrüderschaft, die englische Kunst war gerettet.

Das ist eine Künstleranekdote, so schön, dass sie von Vasari sein könnte. Und man wiederholt sie gern, weil sie gar so schön ist. Doch in Wirklichkeit lagen die Dinge anders.

Jede Entwicklung bewegt sich in Extremen. Schön ist hässlich, hässlich schön. Aus Göttern werden Götzen. Auf die Breitmalerei folgt die Detailmalerei. Wenn man am Runden sich sattgesehen, bekommt man Freude am Eckigen. Des Idealismus müde, kopiert man Cigarrenkisten. Die Geschichte arbeitet in dieser Hinsicht ganz mechanisch wie eine Maschine. Durch reines Kontrastbedürfnis werden die Wandlungen bestimmt. Man denke an das Deutschland der Nazarenerzeit. Als damals der Mengssche Klassizismus sich ausgelebt hatte, setzten die Schnorr, Pforr und Führich der „verwischten Charakterlosigkeit der akademischen Kunst“ die treuherzige Herbheit der Quattrocentisten entgegen. In Frankreich erfolgte die Wandlung, als Meissonier seine durchgefeilten Bildchen malte und Paul Dubois



Holman Hunt. Die beiden Edelleute von Verona.

dem Geschmack für die Plastik der Hochrenaissance den für Donatello und Verrocchio gegenüberstellte. In Belgien kam der Rückschlag, als Henrik Leys auf die barocken Maschinen der Historienmaler jene eckig knorrigen Bilder folgen liess, die wie Neuausgaben der Werke des Dirk Bouts und Quentin Massys wirken.

Von einer Offenbarung, die den sieben Jünglingen die Betrachtung der Camposantofresken brachte, ist also nicht die Rede. Es ist möglich, die Fäden aufzuweisen, die das englische Praerafaelitentum mit unseren deutschen Nazarenern, besonders Führich, auch mit dem Belgier Henrik Leys, dem Franzosen Meissonier verbinden. Und selbst wenn solche Fäden nicht vorhanden gewesen wären, hätte es der Kupferstiche des Lasinio nicht bedurft. Die Londoner National-Galerie besitzt ja Werke der apartesten Quattrocentisten, Bilder von Mantegna und Piero di Cosimo, von Pollajuolo und Piero della Francesca, von Botticelli und Crivelli, von Pisanello und Memling. Es lag also nahe, dass das Interesse diesen Werken sich zuwandte, als man von den Rafaelschen Kartons, die vorher den Geschmack bestimmt hatten, nichts mehr lernen konnte; dass man auch farbig für die frische Klarheit, die mosaikartige Buntheit dieser Bilder zu schwärmen begann, nachdem die Tizianische Tonschönheit, um die sich Etty bemühte, zur braunen Sauce geführt hatte.

England ist das Heimatland der Klubs, das Land, wo jeder Mensch sich als Esq. bezeichnet, und jeder Maler ein paar kabbalistische Zeichen — R. A., A. R. A. oder R. W. S. — seinem Namen beifügt. Es lag also nahe, dass auch die Praerafaeliten das unschuldige Vergnügen der P. R. B. sich leisteten. Was den Professoren recht war, war den Akademikern billig. Ebenso natürlich aber ist, dass die Brüderschaft sehr bald aufgelöst wurde. In späteren Jahren weiss man ja oft gar nicht, was aus den Korpsbrüdern wurde, mit denen man als Student fürs Leben verbunden schien. Der eine hat sich umgebracht, der zweite ist Minister geworden, der dritte hat Wechsel gefälscht. Ebenso verschiedene Wege gingen die sieben jungen Leute, die an jenem Sommerabend zusammen sassen. Einer, der junge Bildhauer Woolner, endete als australischer Goldgräber. Ein zweiter,



John Everett Millais. Lorenzo und Isabella.

namens Collinson, ging ins Kloster. Ein dritter, der junge Maler Stephens, wurde der Ludwig Pietsch der Times — des Blattes, das ursprünglich am schärfsten die Prinzipien der Praerafaeliten bekämpft hatte. Zur Schriftstellerei entschied sich auch Michael William Rossetti. Ja, selbst die drei, die ihrem Berufe treu blieben: Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais und Holman Hunt, waren von Anfang an so verschiedene Naturen, dass sie sich später entweder feindselig oder mit gänzlicher Gleichgiltigkeit gegenüberstanden. Was sie in ihrer Jugend verband, war allein die Begeisterung, das Streben, die altersschwach gewordene englische Kunst zu verjüngen, sie aus der Sackgasse, in die sie geraten war, neuen, schönen Zielen entgegenzuführen.

Ueber diese Ziele wird man durch die Artikel des Germ belehrt, die in ihrer Einseitigkeit zugleich die Unhaltbarkeit des ursprünglichen Programms darthun.

Gegen die Historienmalerei richten sich natürlich die spitzesten Pfeile. Die war unter den Händen der englischen Akademiker zu ganz der nämlichen Theaterkunst geworden, wie sie damals allerwärts blühte. Unangenehm war an den Bildern schon das, dass überhaupt keine echten Menschen in den prunkvollen Gewändern steckten. Die Maler bemühten sich gar nicht, die weltgeschichtlichen Gestalten in ihrer Grösse, ihrer Kraft zu fühlen, sondern sie kostümierten Statisten und liessen sie Milton, Wallenstein, Galilei spielen, indem sie für den Kopf ein altes Kupferstichbild benutzten, das dann in der Vergrösserung so leer wirkte, wie eine vergrösserte Photographie. Unecht waren weiter die Gesten. Denn die Gebärdensprache wechselt mit den Generationen. Sie ist auch verschieden je nach dem Temperament der Völker. Der Italiener, wie Goethe sagt, spricht mit den Händen. Der Deutsche, wie Bismarck sagte, wird nur pathetisch, wenn er lügt. Die englischen Historienmaler aber gaben ihren Helden weder die Gebärden der Gegenwart, der jetzt lebenden Menschen, noch studierten sie an alten Kunstwerken die Gebärden der Epochen, in denen die Ereignisse spielten. Nein, sie wiederholten ganz gedankenlos die Gesten des Cinquecento, liessen Wilhelm den Eroberer, den Propheten Elias und König Arthur sich gerade so gebärden wie die Apostel der Rafaelschen



Dante Gabriel Rossetti. Die Mädchenzeit der Jungfrau Maria. 1849

Teppiche. Sie imitierten Rafael, „so wie ein Kind die Gesten eines Predigers nachmacht, ohne ihren Sinn zu verstehen oder an seiner Erregung teilzuhaben“. Unecht war drittens das ganze Beiwerk. Denn die Maler studierten die vergangenen Epochen gar nicht. Die nämlichen Atelierrequisiten — Scharlachmäntel, Sessel und Teppiche — mussten für Bilder aus den verschiedenen Zeitaltern ihre Dienste thun. Die Aufgabe war also: Will ein Maler ein historisches Ereignis schildern, so verschaffe er aus den Urkunden sich eine genaue Vorstellung von dem Menschen, den er darstellen will. Steht dies Bild fest, so bemühe er sich, im Leben einen solchen Menschen zu finden, der diese Gestalt möglichst genau verkörpert. Und ist er gefunden, so werde er abgemalt, ganz so wie er ist, da jede Verallgemeinerung, jede Veränderung des Individuellen nur zur Hohlheit führt. Zweitens ist auf die Wahrheit der Gebärdensprache Gewicht zu legen. Und da wir die der Vergangenheit nicht recht kennen, auch sie Modellen, ohne dass es erzwungen wirkt, nicht einüben können, so werde wenigstens insofern den Bildern Wahrheit gegeben, als wir unsere eigene Gebärdensprache zu Grunde legen. Die aber ist mehr psychisch als im Cinquecento. Wir machen nicht mehr jene breiten, majestätischen, runden und schönen Gesten, wir sind still, während es i n uns rumort und kämpft. Also ist auch in den Bildern die pompöse Linie, die nichts ausdrückt, zu beseitigen. Allein das Auge, der Ausdruck des Kopfes hat der Kommentar des seelischen Lebens zu sein. Weiter das Beiwerk: Ein Maler muss in der Epoche, in der seine Bilder spielen, so Bescheid wissen wie Menzel im Zeitalter Friedrichs des Grossen. Alles muss dokumentarisch, muss stilecht sein. In einem Bilde, das einen Stoff aus Boccaccio behandelt, darf kein Gewand und kein Stuhl, kein Barett, keine Broche vorkommen, die es erst im Zeitalter der Medici gab.

Wahr wie alles andere muss die Farbe sein. Die Aelteren behandelten die Beleuchtung ebenso konventionell wie das Kostüm und das Beiwerk. Mochte ein Vorgang in dunkler Nacht oder in glühender Mittagshitze, im Freien oder im Innenraum spielen — der Maler blieb im Atelier. Dass das Stubenlicht anders ist als Pleinair, Frühlicht anders als Dämmerung, kam

ihm nicht zum Bewusstsein. Also war zur Regel zu erheben: Spielt eine Scene im Innenraum, so werde sie im Innenraum gemalt; spielt sie im Freien, im Freien. Soll etwa das Ende einer Orgie, das Hereinbrechen grauen Morgenlichtes geschildert werden, so ist nur frühmorgens an dem Bild zu arbeiten. Denn jede Tagesstunde hat ihre besondere Stimmung, und wahr ist



William Dyce. Johannes, Maria vom Grabe geleitend.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

ein Werk nur, wenn bei jedem Stoff die Beleuchtung ganz so ist, wie Ort und Zeit es verlangt.

Ueberhaupt die Stoffe. Hier spricht der englische Charakter des Praerafaelitentums sich am schärfsten aus. Man hätte erwarten können, dass nach einer langen Zeit rein erzählender Malerei, die im Historienbild und im Genre ihren Ausdruck gefunden hatte, eine Reaktion erfolgt wäre in dem Sinn: Der Maler soll gar nicht erzählen. Die Einkleidung litterarischer Ideen ist nicht seine Sache. Sein Reich ist das der Form und der

Farbe. Nein, das geschah nicht. Das Litterarische steckte den Engländern so tief im Blute, dass auch die Praerafaeliten Litteraten blieben. Nicht das Prinzip änderte sich, nur seine Handhabung. Kindliches, allzu Kindliches hatten die Genremaler behandelt. Jetzt malte man Tiefes, fast allzu Tiefes. Alle Neuauftretenden sind sehr gebildete Herren. Sie haben die Historiker und Philosophen gelesen, haben alle Dichter nach Stellen durchstöbert, die möglichst schwer zu verstehen, möglichst schwer wiederzugeben waren. Eine Gedankentiefe, in die oft kein Taucher kommt, folgte auf die banale Seichtheit.

Letzter Hauptpunkt des Programms war die minutiöse Detailarbeit, wie sie namentlich von Ruskin in der schroffsten Weise gefordert wurde. „Blättchen für Blättchen, Gräschen für Gräschen muss der Künstler mit botanischer Treue malen. Ganz gewissenhaft, wie die Natur es vorschreibt, müssen die Felsen ciseliert sein, denn je wahrer ein Kunstwerk in den Details ist. desto schöner ist es.“ Diese Lehren wurden von den Praerafaeliten anfangs mit rührender Treue befolgt. Sie nahmen Baumrinde mit ins Atelier, um gewissenhaft jede Verästelung des Holzes zu studieren. Sie sassen sich monatelang gegenseitig in ihren Bildern Modell, da sie andere Menschen, die zu solchen Parforcekuren sich hergaben, nicht auftreiben konnten. Und es ist ja erklärlich, dass auf die formenauflösende Kunst Turners, auf die oberflächliche Fassadenmalerei der Historiker eine Richtung folgte, die im pedantischen Kopieren der kleinsten Partikelchen der Dinge ihre höchste Aufgabe sah. Doch von langer Dauer pflegen so einseitige Doktrinen nicht zu sein. Es ist ganz gleichgiltig, ob ein Blatt nach einem wirklichen Blatte kopiert wurde. Auf die Lehre, der Künstler habe mit gebundenen Händen der Natur sich hinzugeben, stets eingedenk zu sein, dass „was der liebe Gott gemacht, doch immer schöner ist, als was Menschen erfinden können“, pflegt jederzeit die andere zu folgen: „des Künstlers Beruf sei es, den Inhalt der Natur mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Accorde bildet, aus dem Missklang ruhmreiche Harmonieen zu Tage fördert.“ Und so haben auch die grossen Meister der Gruppe nie daran

gedacht, durch Ruskins Theorieen sich binden zu lassen. Wer die mächtigen, sinnlich üppigen Frauengestalten des Rossetti sieht, denkt wahrhaftig an das Venedig des Cinquecento weit mehr als an die herbmageren Primitiven. Wer die „Nordwestpassage“ und die Bildnisse Millais’ sieht, denkt an Velasquez mehr als an Pisanello und Gozzoli.

Man könnte fast sagen: das Grosse der Praerafaeliten liegt darin, dass beinahe keiner Praerafaelit geblieben. Und je mehr sie aus ihrem ursprünglichen Programm heraustraten, desto mehr berührten sie sich mit dem, der, älter als alle Mitglieder der Brotherhood und nie dem Vereine angehörig, doch lange vorher sich um eine Regeneration der englischen Kunst bemüht hatte — mit George Frederick Watts, dem modernen Tizian, der schon 1843 im Hinblick auf die Trivialitäten der Genremalerei das bedeutsame Wort sprach, die Kunst müsse aus einer Fibel für Kinder eine Bibel für Männer werden. Nur in diesem Sinne kann die Entwickelung der nächsten Jahrzehnte geschildert werden. Nicht um Praerafaeliten handelt es sich, sondern um Talente. Auf ein kleines folgte wieder ein grosses Geschlecht. Starke, opferbereite Persönlichkeiten bekämpfen betriebsamen Schlendrian und setzen Kunst an die Stelle der Unkunst, die vorher herrschte.

Die Praerafaeliten.

Will man an dem Begriff Praerafaeliten festhalten, so ist er anders zu umgrenzen, als es früher geschah. Der Name passt viel besser auf einige ältere Meister als auf die Mitglieder der Brotherhood.

Von Sir Noel Paton, dem erst 1901 verstorbenen Schotten, haben die jungen Leute wohl nichts gewusst, und sie würden auch entsetzt sein, wenn sie die Bilder sehen könnten, die er in seinen alten Tagen noch malte. Man dachte an Hermione von Preuschen vor dem schlimmen Opus der Glasgower Ausstellung, das er Mors Janua vitae nannte. Namentlich fade, aschblonde Engel pflegte er in seinen letzten Lebensjahren schockweise zu verzapfen. Selbst seine Jugendwerke haben keine bestechenden Eigenschaften. Mit ihren Fröschen, Däumlingen, Gnomen, Elfen, Rittern und Hutzelmännchen erinnern sie an die Zeichnungen, die der alte Ille für die Fliegenden Blätter lieferte. Nackte Kinderchen mit Libellenflügeln flattern durch die Luft. Nymphen, Schmetterlinge, Pagen, Lämmchen und Käfer leben in friedlicher Eintracht. Die Komposition ist wirr; bunt und hart die Farbe. Gleichwohl müssen die Bilder — Oberon und Titania, the Fairy Queen, die Märchenwelt des Kindes, das Glücksrad — vor 50 Jahren grosses Aufsehen gemacht haben. Denn mit so wahnsinniger Genauigkeit hatte noch kein Moderner Farnkraut, Epheu und Kieselsteine, Baumrinde, Felsen und Gras gemalt. Ein so giftiges Grün hatte auch noch keiner über seine Bilder gebreitet. Ruskins Theorien wurden befolgt, bevor Ruskin sie predigte. Ausser solchen Feengeschichten und Ritterromanzen malte Paton Sittenbilder aus dem 16. Jahr-



Ford Madox Brown. Cordelias Erbteil.
(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

hundert, und man denkt vor diesem „Luther in Erfurt“ an die Wechslerbilder des Quentin Massys, mit so peinlichem Eifer hat er die Folianten, Totenköpfe und Kruzifixe in allen ihren Einzelheiten wiedergegeben.

Der Zweite, der schon vor der Gründung der Brotherhood in praerafaelitischem Sinne arbeitete, ist Dyce. Denn William Dyce darf nicht nach den Fresken aus der Arthursage beurteilt werden, die er für das Parlamentshaus malte. Herber und strenger als Horsley, hat er in diesen Werken doch nicht ganz den Piloty überwunden. Namentlich das Bild, wie Tristan in die Tafelrunde aufgenommen wird, ist nicht viel mehr als eine Zusammenstellung schöner, inhaltloser Gesten. Aber wenn er statt in grossem in kleinem Format sich bewegt, ist Dyce ein sehr liebenswürdiger Künstler. Das Theatralische, Gespreizte jener Werke fällt dann fort, und ein kraftvoller, feiner Meister des Quattrocento steht vor uns.

Dyce verlebte seine Jugend in Italien. Hier wurde er mit Overbeck, wohl auch mit Führich bekannt, und diese wiesen ihn auf die Quattrocentokunst hin. Ja, man möchte ihn fast lieber aus der altdeutschen als aus der frühitalienischen Kunst ableiten. Altdorfer — dieser Name kommt auf die Lippen, wenn man das feine Bildchen der Flucht nach Egypten sieht, oder das Bildchen „Gethsemane“ mit der hellgrünen Landschaft, in die das blaue Christusfigürchen so subtil gesetzt ist. Altdeutsch wirkt auch das 1854 begonnene Bild „Johannes, die Maria vom Grabe nach Hause geleitend“. Denn jedes Blatt ist hier gemalt: die Kaktus, die Palmen, die Blumen. Alle Figuren sind Portraits, nicht verallgemeinert, ohne rührselige Pathetik. In ähnlichem Sinne malte er Modernes. Sein Bild „Pegwell Bay“ von 1858 zeigt einen Strand mit steiniger Küste. Im Steinbruch — wie bei Mantegna — sind Arbeiter thätig, und Damen in rosa, weissen und gelben Mänteln gehen am Meer spazieren. Auf aparte graue Töne ist alles gestimmt. In streng gotischem Stil — nicht in dem barocken der Historienmalerei — sind auch die Fenster gehalten, die er 1856 für Alnwick Church schuf. Innerhalb einer reichen Architektur stehen, durch die Pilaster getrennt, einzelne Heiligengestalten, wie sie ähnlich in den Altarwerken der Muranesen vorkommen. Dyce machte Epoche in England, indem er gleich den deutschen Nazarenern die eckig subtilen Formen, auch die leuchtenden Farben des Quattrocento dem schludrig saucigen Stil der Manieristen entgegenstellte. Dabei wirkt er sympathischer als die Deutschen wegen des vornehm einheitlichen Tons, den alle seine Werke haben. Und dass er mit Recht der Vater des Praerafaelismus genannt wird, geht auch daraus hervor, dass e r zuerst Ruskin auf die Werke der Jungen hinwies.

George Richmond, drei Jahre jünger als Dyce, arbeitete in ähnlicher Weise, als er 1828 das hübsche Bildchen „Christus und die Samariterin“ malte, das ebenfalls an die knospenhaften Werke Führichs anklingt. Und diesen Beiden folgte Madox Brown, bei dem ein Zusammenhang mit Deutschland zwar nicht vorliegt, aber ein anderer — der mit Frankreich und Belgien — gegeben ist.

Browns Vater war ein Seemann, der bald in England, bald

Ford Madox Brown. Arbeit.

in Belgien und Frankreich lebte. Ford Madox sah in Paris die Bilder Meissoniers; er sah in Brügge, wo er seine Jugend verbrachte, Bilder des Dirk Bouts und Quentin Massys. Er wurde in Antwerpen zwar Schüler von Wappers, arbeitete aber gleichzeitig bei Leys. Diese Herkunft von dem belgischen Kleinmeister erklärt seinen Stil, erklärt, weshalb er von Dyce sich unterscheidet wie etwa Eduard von Gebhardt von Führich. Dort sieht man Figuren, die bei aller zeichnerischen Schärfe doch etwas Mildes, Sinniges haben; hier solche, die knorrig und herb wie die Gestalten des Roger van der Weyden dastehen.

Sein Feld war in der Hauptsache die Historienmalerei, die er im Anschluss an Leys zu neuem Leben zu führen suchte. Wie dieser und Meissonier studierte er den äusseren Habitus der Zeitalter mit peinlichster Sorgfalt. Jedes Stück Beiwerk, das auf seinen Bildern vorkam, jedes Gewand, jede Flasche, jeder Stiefel sollte der historischen Wahrheit entsprechen. Nicht weniger echt sollte das Empfindungsleben der Gestalten sein. Keine kostümierten Puppen sollten den Hamlet und Lear, den Macbeth oder Romeo spielen. Das warme Lebensblut sollte durch ihre Adern fliessen, das Shakespeare seinen Gestalten verlieh. Und dieses Empfindungsleben sollte nicht in jenen Posen und Armbewegungen sich äussern, die seit Rafael die billigen Ausdrucksmittel psychischer Vorgänge geworden waren, sondern die individuelle Geste, die selbständig beobachtete Mimik sollte an die Stelle des Auswendiggelernten, Stereotypen treten. In Verbindung damit steht das Streben nach koloristischer Wahrheit. Brown spottete über die braune Sauce, in die bei den Historienmalern die ganze Welt getaucht sei, und hat in dem Aufsatz: „The mecanism of a historical picture“, den er 1850 für die zweite Nummer des Germ schrieb, als Erster klar die Prinzipien des plein air formuliert.

Gleichsam als Paradigmen dieser Lehren hat er seine Bilder gemalt. Was er als Theoretiker fordert, sucht er in ihnen zu beweisen. In erster Linie also die Notwendigkeit einer psychologischen Reform. Fast immer handelt es sich bei Brown um die Wiedergabe seltsamer, schwer zu analysierender Seelenvorgänge. „Wilhelm der Eroberer, dem der Leichnam seines Feindes

Harald gebracht wird" — dieses Bild, mit dem er 1843 sich an der Westminster-Konkurrenz beteiligte, eröffnet die Reihe seiner Werke. Das Problem war hier, zu zeigen, was wohl ein Mensch empfindet, wenn derjenige, den er als seinen grimmsten Gegner hasst, plötzlich als willenloser Toter zu seinen Füssen liegt. Die nächsten Jahre brachten einige Bilder zu Shakespeare. In „Lears Fluch" ist eine ganze Sammlung von Charakterköpfen zusammengestellt: der wahnsinnige Lear, die kalt-grausame Goneril, die ehrgeizige Regan, die rührend gute Cordelia. In der Balkonscene aus Romeo und Julie versuchte er die verzehrende Glut eines Kusses zu malen, die Empfindungen zweier Menschen, die die Welt vergassen, und nun, da der Morgen graut, auseinandergehen. 1852 erschien „Christus, dem Petrus die Füsse waschend": keine anekdotische Darstellung des Vorgangs, sondern eine „Analyse der Gedanken, die durch die Köpfe der Jünger gehen mussten, als Christus, ihr Herr, der Gottessohn, sich plötzlich zu ihrem Sklaven erniedrigte". Augen, die den Tod gesehen und noch halb schlafend wieder der Welt sich öffnen; die unendliche Dankbarkeit einer Mutter, die ihr Kind zurückerhält, versuchte er in dem Eliasbild darzustellen; thränenloses, wie versteinertes Weh in jenem andern, auf dem Isolde sich über den Leichnam Tristans beugt.



Ford Madox Brown.
König Renés Honigmond.

Von solchen historischen Darstellungen ging er zu ähnlichen aus dem Seelenleben moderner Menschen über. Im Jahre 1851 hatte Thomas Woolner, der Bildhauer, nachdem er jahrelang vergeblich um Anerkennung gekämpft hatte, Europa verlassen. Auf Brown, den auch nicht Anerkannten, der ihn zum Hafen begleitete, machte die Abschiedsscene einen tiefen Eindruck, und aus dem Erlebnis ward ein Bild „Der letzte Blick auf England". Wahrlich, mehr Psychologie lässt sich auf engerem Raum nicht zusammenpressen. Denn Brown beschränkt sich nicht auf die Darstellung des Momentes, den er damals erlebte. Nein, er stellt sich das Thema: Aus was für Leuten setzt sich die Kategorie derer zusammen, die aus der alten in die neue Welt auswandern, und was für Empfindungen bewegen solche Menschen in dem Augenblick, wo ihr Leben sich in zwei Hälften scheidet? Dieses Thema wird dann nach allen Seiten hin beleuchtet. Der Hauptheld des Bildes, der junge Bildhauer, ist der gescheiterte Idealist, dem alles schief ging. Die ganze Geschichte seines verfehlten Lebens zieht an seiner Seele vorüber. Seine Frau hofft noch. Nur leise melancholisch gestimmt durch den Abschied, denkt sie des Schönen, das die Zukunft vielleicht bringt. Vertreter der verschiedensten Gesellschaftsklassen, gute und böse Charaktere, füllen den Hintergrund. Ein Kaufmann, dem die Frau gestorben, sucht sich und seinen Kindern eine neue Existenz zu gründen. Zwei Strolche, aus dem Zuchthaus entlassen, ballen auf ihr Vaterland die Faust, und eine brave Alte giebt, zum Himmel blickend, ihrer Entrüstung über solche Gefühlsroheit Ausdruck.

Ganz ebenso ist das berühmte „Work" der Galerie von Manchester konzipiert. Denn das Bild zeigt nicht etwa nur Strassenarbeiter, die eine Grube für Gasanlagen graben. Nein, das Thema ist die einigende Kraft der Arbeit. Und um diesen Gedanken auszudrücken, bedient sich Brown nicht, wie es Watts gethan hätte, einer grossen allegorischen Gestalt. Nein, er sucht ihn zu erläutern, indem er die verschiedensten Gestalten, die in irgendwelchem Zusammenhang mit der Idee der Arbeit stehen, zusammenschiebt. Zunächst sind alle denkbaren Arbeiter-Typen vertreten: der fleissige, der schaufelt; der faule, der

gähnt; der Alkoholiker, der die Flasche zum Munde führt. Dann sieht man Blumenverkäuferinnen, Plakatträger, Damen der Heilsarmee, die moralische Broschüren verkaufen, arme Kinder, die mit Streichhölzchen handeln. Doch nicht nur auf dem Strassenpflaster, auch am Schreibtisch kann man arbeiten. Also



Ford Madox Brown. Christus, dem Petrus die Füsse waschend.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

sind in den Vordergrund zwei Arbeiter des Geistes, Carlyle und Thomas Maurice, gestellt. „Seest Thou a man diligent in his business, he shall stand before kings“, sagt die Unterschrift. Und die Moral ist: der arbeitet auf diese, der andere auf jene Weise. Unser aller Beruf aber ist die Arbeit.

Auf den „Abschied von England“ hat Brown 9 Jahre, auf das „Work“ sogar 11 Jahre verwendet. Und das Gefühl, einem sehr ernsten Künstler gegenüber zu stehen, hat natürlich vor den Werken jeder. Immer stellt er sich neue Probleme. Die Ueberwindung einer Schwierigkeit ist ihm nur der Ansporn, eine andere aufzusuchen. Man denkt an Uccello, an die Forscher der Frührenaissance, die auch ihre ganze Lebenskraft der Lösung einzelner Probleme widmeten. Gleichwohl! Zur reinen Quälerei, zur Sträflingsarbeit darf die Kunst nicht werden, und Brown gehörte zu jenen Unglücklichen, die sich zu Tode martern, nie sich genug thun können und schliesslich durch das Allzuviel ihre Werke verderben. Ganz abgesehen davon, dass ein echter Maler überhaupt seine Bilder nie dermassen zu Traktaten, zu gedankenvollen Kompendien gemacht hätte, Brown zerstörte die Wirkung auch noch dadurch, dass er ganz Heterogenes zu vereinigen suchte, sich nicht entschliessen konnte, Opfer zu bringen. Da er allzu wahr sein wollte, wurde er unwahr.

Insbesondere gilt das von seinen pleinairistischen Versuchen. Da hatte er im „Work“ die grösste Mühe darauf verwendet, eine Freilichtscene im Freien zu malen. Und die Sonnenflecke spielen ja auch auf dem Pflaster, auf den Kitteln und Armen der Arbeiter. Aber sind es Sonnenflecke? Sind es glitzernde gelbe Steine? Man sieht es nicht. Denn Brown stellte sich zwar die Aufgabe, die Wirkung des Sonnenlichtes darzuthun. Andernteils sollte aber auch den Umrissen, den Lokalfarben ihr Recht gewahrt bleiben. Und die Folge war, dass nichts von allem zu seinem Rechte kam. Die zähen Farben, durch die Luft nicht harmonisiert, schreien. Das Ganze wirkt, als sei es aus Mosaiksteinen, nicht von einem kultivierten Byzantiner, sondern von einem Barbaren zusammengestellt.

Selbst als Psycholog hat er seine Grenze. Denn er fällt auch hier von einem Extrem ins andere. Gewiss, die Clichésprache der Gebärden ist vermieden. Es ist schön und neu, dass er die Empfindungen weit mehr durch den Augenausdruck als durch die Geste zu kommentieren sucht. Aber im Uebereifer, nun in das Auge möglichst viel zu legen, kommt er wieder bei dem an, was er vermeiden wollte, beim Theatralischen, Unwahren,



Holman Hunt. Rienzis Schwur.

Forcierten. Man fühlt keine Leidenschaft, man sieht immer nur den Künstler, der sich überlegt, wie Leidenschaft auf originelle Weise auszudrücken sei.

Summa: Brown war ein ernster, grüblerischer, ringender Geist, wie der Claude in Zolas „oeuvre". Er hat als Theoretiker wichtige Anregungen gegeben, hat den jungen Leuten der Brotherhood den Weg gewiesen. Trotzdem versteht man, dass er nicht durchdringen konnte, dass ihm bis zum Schlusse seines Lebens die Anerkennung versagt blieb. Denn zuzusehen, wie ein Mensch sich abmartert, ist keine erquickliche Sache. Sympathieen finden Märtyrer nur dann, wenn wenigstens das, wofür sie dulden, den Leuten plausibel ist. So erklärt sich der Erfolg Holman Hunts. Als Künstler nicht grösser, ja weit langweiliger als Brown, zwang er doch das Publikum auf die Kniee, weil er bei der Wahl seiner Stoffe sehr geschickt mit den Bedürfnissen der Menge rechnete.

Hunt ist der Typus der obstinaten Praerafaeliten; von denen, die 1848 die Praerafaelitenbrüderschaft gründeten, der einzige, der Zeit seines Lebens starrköpfig an dem Programm von damals festhielt.

Schon zu seinem Malerberuf war er nur durch Starrköpfigkeit gelangt. Sein Vater war ein Krämer, der ihn erst als Schreiber bei einem Winkeladvokaten, dann als Kommis bei einem Kaufmann unterbrachte. Dieser hatte zufällig die Manie, Bildnisse malen zu wollen, und liess sich von seinem Kommis dabei helfen. Später trat er in ein anderes Geschäft, wo er nicht nur hinter dem Ladentisch zu stehen, auch Muster für Stoffe zu zeichnen hatte. So wurde die Lust immer grösser, den Kaufmannsberuf ganz aufzugeben. Aber als er nach unsäglichen Kämpfen ein freier Künstler geworden war, begann die Sklaverei erst recht. Er trat als Gehilfe bei einem vielbeschäftigten Kopisten ein. Sein Versuch, Schüler der Royal-Academy zu werden, scheiterte zweimal. Und als er es war, wusste er nicht, was er dort lernen und leisten könnte. Denn geschickt war er nicht, malen konnte er nicht. Er hatte nur das Genie des Fleisses, freute sich an sorgsamem Kläubeln, an minutiöser Ausführung aller Einzelheiten. So schien denn, als die praerafaeli-

tische Bewegung begann, seine Zeit gekommen. Von allen Bildern, die in jenen Kampfjahren ausgestellt wurden, waren die Hunts die allerpeinlichsten, allergenauesten, diejenigen, die am meisten den Vorschriften Ruskins entsprachen.

Gleich allen übrigen legte er darin seine Lesefrüchte nieder. Er malte nach Bulwer die Scene, wie Rienzi an der Leiche seines Bruders dem Mörder Rache schwört, nach Shakespeare eine Scene aus den beiden Veronesern, nach Keats die Geschichte von Isabella und Lorenzo, an der sich damals alle Praerafaeliten begeisterten. An skrupulöser Durchführung sind alle drei Werke das non plus ultra. Dürers Holzschuher ist ein breit gemaltes Bild neben der unsäglichen Spitzpinselei, mit der Hunt in dem Bild zu Keats die Pelzhaare am Wams des jungen Mannes, die Augenwimpern der Dame und die blauen Adern der Hand gemalt hat. Aber ob das ausser Ruskin auch noch anderen gefallen hätte? Thatsache ist, dass Hunt erst dann Erfolg hatte, als er 1854 sein eigentliches Gebiet, das der biblischen Geschichte, betrat.



Holman Hunt.
Isabella und der Basilikumtopf.

Ausser den Jugendbildern und seinem letzten Werk, der Lady von Shalot, giebt es in Hunts oeuvre nichts Profanes. „Derjenige, den ich mehr als alle Menschen, den ich mit meinem

ganzen Herzen liebe, ist unser Herr Jesus Christus.“ So schrieb er einmal. Christliche Missionare stellte er auf seinem ersten Bilde dar, und man möchte ihn selber einen Malermissionar nennen. Denn seinem Lande eine religiöse Kunst zu schenken, war der Traum seines Lebens. Und da dieses Streben dem englischen Pietismus zusagte, fand er für seine Vorträge auch Hörer. Um die Redner der Heilsarmee schart sich ja immer eine gläubige Gemeinde.

„Die Leuchte der Welt“ war das Bild unterschrieben, das er 1854 auf die Ausstellung schickte. „Und wenn Einer ist, der meine Stimme vernimmt und mir aufthut, so will ich zu ihm kommen und mit ihm essen und er mit mir.“ Nach diesem Satze des Evangeliums hatte er Christus als Seelensucher dargestellt, wie er an der Thür eines Hauses läutet. Es ist Nacht. Jesus hält also eine Laterne, die zugleich das Licht bedeuten soll, das durch das Christentum in die Welt getragen wurde. Um die Beleuchtungsverhältnisse möglichst genau zu treffen, soll Hunt drei Monate lang während der Vollmondzeit von 9 Uhr abends bis 5 Uhr früh im Freien, in einer Weinlaube gearbeitet haben. Und sein Eifer ward auch belohnt. Ganz London strömte zusammen, um das seltsame Werk zu bewundern. Zu einem riesigen Preise wurde es verkauft. Die Geistlichen sprachen davon auf der Kanzel, und Nachbildungen verbreiteten sich bis in die Bauernhütten.

Doch mit sich selber war Hunt noch immer nicht zufrieden. Es war ja möglich, die heilige Geschichte noch viel richtiger, viel dokumentarischer darzustellen. In jenem berühmten Bannstrahl, den Ruskin auf Rafael schleuderte, hatte er den alten Klassiker auch deshalb getadelt, dass er, obwohl seine biblischen Bilder doch in Palästina spielten, im Hintergrund italienische Landschaften mit Renaissancevillen und Renaissancekirchen anbrachte. Hier war das erlösende Wort gesprochen. Alle älteren biblischen Bilder waren Lüge. Denn weder zeigten sie die Landschaft, in der Jesus sich bewegte, noch waren die Baulichkeiten, noch die Menschen echt. Es war sehr billig, dass die alten Meister immer nur mit Heiligenscheinen, Säulen und Idealmänteln arbeiteten. Echte Bibelbilder liessen nur in Palästina

sich malen. Die Menschen des Bodens, wo die Ereignisse sich abgespielt hatten, mussten die Helden sein. Diesen Gedanken hatten zwar schon vorher einige Maler gehabt. Jan Scordel, schon im 16. Jahrhundert, war im Heiligen Land und setzte die Welt durch die Genauigkeit seiner Bilder in Erstaunen. Horace Vernet machte 1840 die Reise und reichte 1848 der französischen Akademie ein Memorandum darüber ein. Doch von diesen Vorgängern wusste Hunt nichts. Er meinte, der Erste, der Entdecker zu sein, als er 1855 nach Palästina aufbrach.

Hier verfolgten ihn natürlich Widerwärtigkeiten, wie nur er sie haben konnte. Er kann das Klima nicht vertragen. Briganten nehmen ihm sein Gepäck ab. Die Rabbiner verbieten den Leuten, ihm zu sitzen, da sie einen verkappten Missionär in ihm wittern. Doch das schadet nichts. Hunt ist glücklich. Denn er weilt in Bethlehem, in Nazareth. Er steht auf dem Boden, wo Christus wandelte, sieht die Nachkommen der Menschen, die den Heiland sahen, blickt von seinem arabischen Haus auf den Gipfel von Golgatha hinüber.

Das erste Ergebnis seiner orientalischen Studien war das Bild „Der Schatten des Todes“. Ein orientalischer Zimmermann, fast nackt, wie es im Süden die Arbeiter sind, steht mit dem Hobel in seiner kleinen Werkstatt, hält einen Augenblick in der Arbeit inne und streckt, um aufzuatmen, um die Brust sich breit zu machen, räkelnd die Arme aus. Da geschieht etwas Seltsames. Das Licht fällt geradeso, dass der Schatten an der Wand die Gestalt eines Kreuzes bildet. Die Mutter, eine alte Orientalin, über die Kiste gebeugt, in der sie die Geschenke der heiligen drei Könige verwahrt, blickt auf und zuckt, als sie den Schatten bemerkt, zusammen. Eine Vorahnung alles Kommenden geht durch ihre Seele. Neu ist das Thema, daran lässt sich nicht zweifeln. Auch im Rationalismus kann man nicht weiter gehen. Denn Hunt hat nicht nur seine Modelle mit der peinlichsten Genauigkeit abgemalt. Er hat auch alle unrealistischen Dinge, die sich die alten Meister gestatteten, sorgsam vermieden. Statt dem Heiland den herkömmlichen Heiligenschein zu geben, hat er ihn so gestellt, dass das Fenster hinter ihm einen auf natürliche Weise entstandenen Heiligenschein bildet.

Bei dem nächsten Bild verbindet sich der Pietismus mit den artistischen Schrullen noch enger. Hunt war ein Kleinmaler. Je mehr Einzelheiten ein Ding hatte, desto lieber war es ihm. Also liebte er das Fell der Schafe mit seinen krausen Löckchen, seinen Hebungen und Senkungen. In den früheren Jahrhunderten, als es noch keine Tiermalerei gab, suchten die Künstler, die solche Dinge malen wollten — die Bassani, Tintoretto, Ribera — in der Bibel nach Scenen, in denen Tiere und Tierfelle sich anbringen liessen. Sie malten Jacob als Hirten, die Speisung der 10 000, die Scene, wie der blinde Isaac den Jacob segnet, der sich ein Schaffell an den Arm gebunden hat, um seinem Bruder Esau zu ähneln. Hunt, obwohl es jetzt eine Tiermalerei gab, verfuhr ähnlich. Er wollte einen Bock malen. Der durfte aber — das verlangte sein Pietismus — kein gewöhnlicher Bock sein. Also malte er den Sündenbock, den das Volk Israel alljährlich in die Wüste schickt, dass er büsse für die Sünden des ganzen Volkes. Wieder scheute er weder Zeit noch Mühe. Viele Monate lang musste das arme Tier in der glühenden Wüstensonne ihm Modell stehen. Haar für Haar des Felles ist gemalt. Und wenn man auch nicht einsieht, warum ein Mensch in die Wüste geht, um einen Bock zu malen, muss man das Bild als Specimen diligentiae doch anerkennen.

Das dritte im Orient entstandene Bild zeigt Christus unter den Schriftgelehrten. Ganz wie Ruskin es forderte, begann Hunt damit, dass er die strengsten wissenschaftlichen Studien über die jüdischen Sekten von damals machte, sich genau über die Amtstracht, die Abzeichen, die rituellen Gebräuche unterrichtete. Dann ruhte er nicht, bis er die entsprechenden Gewänder fand, zog sie Leuten an, die ganz so aussahen wie er die alten Pharisäer sich dachte, bemühte sich monatelang, bis er die Erlaubnis erhielt, im Innern einer Synagoge zu arbeiten. Kurz, er baute sich, um das Lokalkolorit zu treffen, die Scene ebenso in natura auf, wie es Menzel und Meissonier bei ihren Rokokobildern thaten, und malte dann die Turbans, die gestreiften und geblümten bunten Kaftans, die Bärte, die maurischen Ornamente mit der Genauigkeit Meissoniers ab.

Mit gleicher Exaktheit verfuhr er bei dem Bild: „Die



Holman Hunt. Der Triumph der unschuldigen Kindlein.

Flucht nach Egypten oder die unschuldigen Kindlein.“ Hier zieht eine orientalische Familie durch eine Landschaft, in deren Hintergrund Wachtfeuer brennen, das Lager der Soldaten des Herodes andeutend. Josef trägt einen Turban und hat auf dem Rücken allerhand Proviant, darunter einen strohumwundenen Fiaschetto. Maria mit dem Christuskind sitzt auf dem Esel. Und neben dem Esel laufen halbnackte Kinder, Palmen- und Lilienzweige schwingend — die kleinen Strassenjungen von Bethlehem, die noch gestern mit dem kleinen Jesus spielten und es nun dem Herodes verdanken, dass sie zu Engeln geworden sind. In der Broschüre, die er gleichzeitig herausgab, setzte er auseinander, dass er wirklich den Weg gemalt habe, auf dem die heilige Familie flüchtete — „ein Stück der Chaussee bei Gaza, 30 Meilen von Bethlehem und 10 von der egyptischen Grenze“; ja, dass er sogar Forschungen darüber angestellt hätte, auf welcher Art Esel wohl Maria ritt.

In die Heimat zurückgekehrt, fuhr er fort, dort ebenso fromme, ebenso gedankenvolle Bilder zu malen. Da ist das „Erwachen des Gewissens“, ein Manifest an junge Mädchen, das es verdiente, in Nachbildungen in allen Vergnügungslokalen, allen öffentlichen Häusern verbreitet zu sein. Denn das Thema ist wunderbar. Ein „leichtlebiger junger Mann“ ist in dem Boudoir einer „leichtlebigen jungen Frau“. Er hat Klavier gespielt, eine sentimentale Romanze, und das hat merkwürdigen Erfolg. Die Klänge des alten Liedes erinnern die schöne Sünderin an die Jahre ihrer Kindheit, ihrer Reinheit und Unschuld. Wie somnambul blickt sie auf. Die Zeit des Leichtsinns ist vergessen, und aus der Dame der Demimonde wird eine Dame der Heilsarmee. Das ist geschildert mit dem Fleiss, den die gute Sache verlangte. Mit der Geduld eines Linienkupferstechers hat Hunt den türkischen Shawl der Dame, den blau gemusterten roten Teppich, die Tasten des Piano, das Notenheft, ja die Blätter des Baumes gemalt, der durch das Fenster hereinragt. Und in derselben Technik sind seine Bildnisse gehalten. Auch hier bleibt er der Puritaner, der Asket. Keine Frauen, keine Kommerzienräte malt er, nur knorrige Geistliche und sittenstrenge Professoren. Auch hier bleibt er der Fanatiker des Details. Denn je

mehr Falten und Runzeln die Leute haben, desto mehr machen sie ihm Freude. Nie tragen sie einen Hut. Denn Hunt legt Wert darauf, jedes einzelne ihrer grauen Haare wahrheitsgetreu zu faksimilieren. Dafür tragen sie alle einen Pelz, wie ihn ja schon Dürer der Spitzpinselei halber gern seinen Modellen anzog. Womöglich sorgt Hunt sogar dafür, dass die bartlosen Gesichter seiner Geistlichen an dem Tage, wo sie zur Sitzung kommen, nicht ganz glattrasiert sind, damit sich sein Pinsel an den Bartstoppeln freuen kann.



Holman Hunt.
Die Leuchte der Welt.

Scherz beiseite. Hunt ist ein ernster Künstler. Sein eckig knorriges, herb linkisches Wesen wirkt sympathisch, wenn man von der Betrachtung der Zuckerbäckereien Eastlakes und Ettys kommt. Es imponiert, dass er trotz der Berühmtheit, die er früh erlangte, doch nie ein Bild aus der Hand gab, bevor er glaubte, es nicht besser machen zu können. Selbst die Farben, die er anwandte, waren so solid, dass seine Werke von 1850 noch so frisch wirken, als hätten sie eben die Staffelei verlassen. Es imponiert auch, dass er immer nur ganz unedierte Stoffe behandelte, dass er in der scheinbar ganz ausgeschöpften Bibel noch Scenen fand, die kein alter Meister gefunden hatte. Die Frage ist nur, ob die alten Meister es nicht abgewiesen hätten, überhaupt so erklügelte Dinge zu malen, und ob man nicht Engländer sein muss, um in Hunts ganzer Kunst mehr als spleenige Verbohrtheit zu sehen.

Uns Nichtengländern ist ja zunächst schon die ganze

Ideenwelt fremd. In Gottes Namen — wir können die alten Legenden uns noch als Legenden denken. Wir lieben biblische Bilder, wenn sie, vom Hauch des Märchens umwittert, uns für einen Augenblick die Stimmung geben, die wir als Kinder hatten, wenn wir in den Lichterglanz des Christbaums blickten. Doch das Christentum ethnographisch rekonstruieren zu wollen, scheint uns toter Buchstabengeist — ganz abgesehen davon, dass die modernen Juden des Orients mit ihren Vorfahren aus der Zeit des Herodes kaum mehr Aehnlichkeit haben dürften als die polnischen. Erkennt man aber die Ideen nicht an, so hält man auch den Fleiss, der auf ihre Darstellung verwendet wurde, für verlorene Liebesmühe. Hunt vermeldet in seinen Tagebüchern, wieviel Stunden er der Malerei eines Turbans widmete. Ja, warum that er es? Wer hat es verlangt? Was hilft alle Ausdauer des Hinterteils, wenn das Resultat Langeweile ist? Hunt will Pleinairbilder malen. Er studiert das Luftleben. Er müht sich wie ein Wahnsinniger ab, die Sonne auf Schaffellen und Wiesengrün, auf Blumen und Ackerland spielen zu lassen. Aber desto komischer ist dann, wenn die Bilder doch nur wie kolorierte Kupferstiche wirken. Man denkt an die Bezeichnung l'école sèche, die Delacroix den Praerafaeliten gab. Ja, da er noch weniger als Brown sich zu irgendwelcher Abtönung entschliessen konnte, sondern hellgrün, hellblau, weiss, alle Arten von Rot, so wie sie aus der Tube kamen, nebeneinander setzte, sind seine Bilder in ihrer barbarischen Buntheit geradezu eine Ohrfeige. Nur historisch — als reine Reaktionserscheinungen — sind Brown und Hunt zu verstehen.

Naturgemäss wurden die praerafaelitischen Gedanken auch von den Landschaftern aufgegriffen. Hier ergab sich die Wendung ins Zeichnerische schon aus der Reaktion gegen Turner. Turner hatte alles Feste beseitigt, alle Umrisse aufgelöst. Es herrschte das ungreifbare, körperlose, ewig wogende Licht. So suchte man jetzt wieder die festen Dinge in der ganzen Kraft ihrer Konturen zu geben. Statt des Himmels malte man das Land. Und um möglichst viel zeichnerische Details in den Bildern anhäufen, die formlose Luft womöglich ganz vermeiden zu

können, wählte man in der Regel — wie es schon die Eycks aus ähnlichen Gründen thaten — nicht das Motiv der Ebene, sondern das des Bergabhangs. Der Betrachter blickt auf ein aufsteigendes Gelände und kann bis in die fernste Ferne jede Blume, jedes Gräschen, die Furchen des Ackerlandes und die Blätter der Bäume erkennen. Felsen sind nicht als grosse graue Massen gegeben, sondern durch Spalten und Rinnen in tausend Linienspiele zerlegt. Auf den Steinen wuchert Moos, an dem jedes Blättchen gezeichnet ist. Oder es liegen Balken da, und alle Unregelmässigkeiten der Rinde sind scharf wie Ornamente gegeben.

Am fanatischsten arbeitete in diesem Sinne Thomas Seddon, der 1853 Holman Hunt nach Palästina begleitete. Ein Bild, das er dort gemalt hat, eine Ansicht von Jerusalem, übertrifft an Detailfreude fast die Werke des Dirk Bouts. Der Himmel ist ganz vermieden. Man blickt auf einen Bergrücken mit weidenden Schafen, Häusern und Felsen, die gleich spitzpinselig wie auf Hunts Bildern gegeben sind. Da Seddon schon 1856 in Palästina starb, konnte er keine weiteren Paradigmen seines erstaunlichen Fleisses liefern.

Berührt von den praerafaelitischen Prinzipien wurden ausserdem Thomas Creswick, John William Inchbold und W. B. Leader, die statt der Abendröten, die sie früher gemalt hatten, nun Wasserfälle mit Bäumen und Felsen, Hochgebirgsscenerieen und andere mehr zeichnerische Dinge darstellten; ferner James Clarke Hook und John Brett. Wenn Brett Strandbilder malt, ist die See von hohen, steilaufsteigenden Felsen umgeben, die an die Steinbrüche Mantegnas mahnen. Kleine, grade Wege durchziehen die Fluren, und die Möven, die um die Klippen fliegen, sind mit derselben Genauigkeit wie die wilden Gänse auf der Burleighhouse-Madonna des Jan van Eyck gemalt. Auf der Glasgower Ausstellung sah man von ihm zwei Bilder: „Der Steinklopfer“ und „Val d'Aosta“. Auf dem einen Werk war jeder Stein und jede Distel, der Strohkorb der Arbeiter und das Fell des Hundes, auf dem andern jede einzelne Fichte, das Schindeldach der Schweizerhütte und das Fell der weidenden Ziegen mit nicht zu überbietender Genauigkeit wiedergegeben.

Das Motiv war beidemal nicht der weite Fernblick, wie er früher vorherrschte, sondern der an zeichnerischen Einzelheiten reiche Bergabhang.

Hook ist vielseitiger und beweglicher, freilich auch ungleichartiger, oft süsslich. Seine Kostümbilder aus der Renaissance bedeuten nicht viel. Und auch die Landschaften seiner späteren Zeit haben nichts mehr von der Kraft seiner älteren Werke. Er opfert dem sentimentalen Geschmack des modernen England, wenn er Knaben und Mädchen darstellt, die, am Strande wandelnd, von Liebe träumen. Gefallsüchtige Weichheit ist in seine Kunst gekommen. Aber in den Bildern aus seiner guten Zeit ist er herb, ernst und würzig. Mag er alte Bäume malen, die einsame Weiher beschatten; Buben, die am Strand angeln; Seeleute, die durch die Fluten waten; Frauen, die über das Meer spähen, oder Hirtinnen, die eine Kuh zur Tränke führen — stets entwickelt sich aus den Bildern eine machtvoll feierliche Stimmung. Alle zeichnerischen Einzelheiten sind rigoros gegeben. Beinahe unvermittelt sind die kräftigen grünen, grauen und roten Farben nebeneinandergesetzt. Blaue Wogen glitzern; schwarze Felsen erheben sich; frischgrüne Wiesen ziehen sich hin. Und doch sieht man nicht nur bunte, unruhige Einzelheiten. Man glaubt scharfe Meerluft zu atmen, die schneidige Kälte des nordischen Hochlandes zu atmen. Den Millais der Landschaftsmalerei möchte man ihn nennen.

Millais.

Millais war das Gegenteil von Hunt. Hunt mühte sich ab, hatte gegen alles zu kämpfen. Millais kannte keine Schwierigkeit; alles wurde ihm leicht. Schön, reich, von eiserner Gesundheit, ging er unter dem Händeklatschen der Menge seinen Weg.

Er war ein Wunderkind. Schon mit 11 Jahren, als er der hübsche, fein angezogene Knabe war, den das Bild des alten Leslie zeigt, besuchte er die Akademie. Mit 15 erhielt er dort eine grosse Medaille, und mit 17 beschickte er die Ausstellungen. 20 Jahre zählte er, als die Praerafaelitenbewegung begann, und kaum zwei weitere vergingen, da war aus dem P. R. B. schon der A. R. A. geworden. Reproduktionen seiner Werke verbreiteten sich über England. Lange Reihen von Equipagen hielten vor seiner Thür, um die grossen Herren zu erwarten, die ihm zum Bildnis sassen. Er wurde Baronet, Präsident der Akademie, Ritterguts-besitzer und Gott weiss was. Seine Landsleute liebten ihn, weil er der Typus des englischen Gentleman war, ein grosser Sportsman, der auf dem Turf, bei Jagden und Lawn-Tennis-Partieen nie fehlte.

Solchen Glückskindern pflegt die Nachwelt das Allzuviel von Ruhm wieder abzunehmen, womit die Mitwelt sie bedachte. Und Millais hat selbst dafür gesorgt, dass eine solche Richtigstellung notwendig ist. Denn er hat in seinen letzten Jahren viel Unbegreifliches verbrochen. Man braucht gar nicht an das dumme Plakat zu denken, das er für Pears Soap machte — den süsslichen Jungen mit dem Matrosenkragen und dem grünen Sammetanzug, der kleinen Thonpfeife und dem zum Himmel

gerichteten Blick — das ihn noch heute an allen Strassenecken kompromittiert. Auch seine letzten Bildnisse — jene kleinen Mädchen mit dem weissen Kleid, dem blonden Haar und dem blauen Gretchenband sind fad, über alle Massen kitschig. Und so ward Millais wie es scheint mit Recht von Robert de la Sizeranne als ein Charlatan behandelt, der lediglich liebäugelnd nach der Menge blickte. Er sei der Fagerolles, der Faiseur der Brotherhood gewesen, ein gewiegter Geschäftsmann, der sich dadurch Geld machte, dass er den herben Stil der anderen verweichlichte, durch einen Zusatz melodramatischer Süssigkeit ein schmackhaftes Zuckerwasser herstellte. Wer Künstlern nicht als Richter gegenübertritt, sondern ihre Kunst aus ihrer Persönlichkeit zu verstehen sucht, wird trotzdem zu einem anderen Urteil über Millais kommen, und auf die Gefahr hin, für geschmacklos gehalten zu werden, erkläre ich ihn für das grösste Maleringenium, das England während des 19. Jahrhunderts hervorbrachte.

Dass er, wie man ihm vorwirft, keinen Charakter hatte, sondern seine ästhetischen Anschauungen wie schmutzige Hemden wechselte, ist auf die Vielseitigkeit seiner Anlage zurückzuführen. Sein Können, seine routinierte Geschicklichkeit war schon in den vierziger Jahren erstaunlich. Man sehe nur in Sheffield, in der Mappin Art Gallery das mit 15 Jahren gemalte Bild „The proposal“. Es wirkt in seiner feingrauen, silbrigen Tönung wie eine Paraphrase Watteaus. Dann malte er Historien. Man sieht im South Kensington-Museum die „Gefangennahme des Inka durch Pizarro“. Und mag das Bild noch so sehr von der Lederstrumpfromantik jener Jahre inspiriert sein, mag es an Piloty erinnern in seinen branstigen Farben, der schematischen Pyramidalkomposition und den pathetischen Gesten, so ist man doch erstaunt, dass ein Mensch von 16 Jahren das machen konnte. Nicht minder frappiert in der Tate Gallery die 1849 gemalte Skizze eines Mädchens, das einem Kavalier einen Fruchtkorb darbietet. Terborg — das ist der erste Gedanke. Millais spielte damals die Instrumente der Historienmalerei, des französischen Rokoko und der holländischen Kleinmeister mit ganz erstaunlicher Sicherheit. Er beherrschte sein Metier. Er war ein Maler.



John Everett Millais. Christus im Hause seiner Eltern.

Als die Brotherhood gegründet wurde, malte er dann kindliche Bilder mit demselben Talent, mit dem er vorher routinierte gemalt hatte. Und wieder war er es, der den Sieg entschied. Gleich sein erstes Werk war ein Schlager. Er behandelte darin die Geschichte von Lorenzo und Isabella, die Keats aus Boccaccio übernommen hatte, und die Hugo von Hofmannsthal in der Frau am Fenster nachdichtete. Sizeranne spottet darüber, dass Millais schon damals zu genrehaften Pointen neigte, indem er das kommende Unheil durch ein umgefallenes Salzfass andeutete. Nun meinetwegen. Wer das Bild mit malerischem Auge betrachtet, denkt an Holbein. Alle andern Praerafaeliten wurden forciert, gerade weil sie sich abmühten, möglichst intensiv den Ausdruck zu geben. Millais malt ruhig seine Modelle ab, den Kritiker Stephens, Dante Gabriel und Christine Rossetti. Die Decameronestimmung ist getroffen. Bewegung und Mimik sagen deutlich, was sie sagen sollen. Die Farbe, leuchtend und frisch, ist doch nicht unruhig bunt. Alles kühl verständig erwägend, allem Geschraubten feind, hat er ein Werk geschaffen, das nicht nur die klare Illustration einer schwer zu kommentierenden Scene, auch ein unanfechtbar gutes Bild ist.

1850 folgte das Werk, das mehr als alle anderen Erstlinge der Brotherhood die Entrüstung der Konservativen wachrief: Christus im Hause seiner Eltern oder die Zimmermanns-Werkstatt — ein 30 Jahre vor Uhde gemalter Uhde und von den Gegnern mit denselben Worten bekämpft. Die Scene ist auch hier aus dem Symbolismus des Holman Hunt mehr ins genrehaft Natürliche übertragen. Der kleine Christus hat sich mit dem Nagel an der Hand geritzt, und die Mutter sieht darin das Vorzeichen der Kreuzwunde. Das tiefe Weh im Auge der Maria, wie der scheue Blick des kleinen Johannes ist sehr fein gegeben. Doch in erster Linie bewundert man auch hier die technisch-malerischen Qualitäten. Die Sägespäne und die Latten, der Lendenschurz des Arbeiters und das gelbe Kopftuch Marias, die Widder, die zum Fenster hereinblicken, und die Adern in den Armen des Zimmermanns — das alles ist mit peinlicher Genauigkeit gemalt. Josef sieht aus wie ein englischer Kaufherr, vom spitzen Pinsel des Jan van Eyck portraitiert. Und doch

stören diese zeichnerischen Einzelheiten den malerischen Gesamteindruck nicht. Die Farben schreien nicht, sondern ordnen einer harmonischen Skala sich unter.

Dasselbe gilt von der 1852 ausgestellten Ophelia. Man weiss, wie genau Shakespeare all die Pflanzen und Blumen beschreibt, die an dem Weiher blühen, auch den Strauss, den Ophelia gepflückt hat, und den Schmuck, den sie trägt. Millais hat sich genau an diese Angaben gehalten und hat es gleichwohl ver-



John Everett Millais. Das Thal der Ruhe.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

standen, das hellgrüne Schilf und die blauen Vergissmeinnicht, die hellroten Weissdornblüten und das weisse Kleid auf eine würzig vornehme Harmonie zu stimmen. Miss Siddal, Rossettis Freundin, diente ihm als Modell, und niemand, der in der Tate Gallery vor dem Bilde stand, wird dieses himmlisch schöne Weib vergessen.

Der Hugenott desselben Jahres eröffnet einen Cyklus von Bildern, die Millais nun der Liebe des Weibes widmete. Im ersten Bilde sucht eine junge Frau ihrem Geliebten, um ihn vom

Tode zu retten, die weisse Schärpe, das Abzeichen der Katholiken, um den Arm zu winden. Die „Order of Reclease" von 1853 schildert einen Hochländer, für den seine Frau die Entlassung aus dem Kerker erwirkte; der „schwarze Braunschweiger" einen jungen Offizier, der von seinem Weibe Abschied nimmt, um in den Kampf zu gehen; der „geächtete Royalist" einen Edelmann, der, in einem hohlen Baum verborgen, von einer jungen Frau mit Nahrung versorgt wird. In Gottes Namen, die Stoffe sind genrehaft. Von der Gedankentiefe, die die Praerafaeliten verlangten, ist Millais wieder zum Banalen gekommen. Er hat eine Frau gemalt, die an der Mauer ihrem untreuen Geliebten auflauert; einen Feuerwehrmann, der drei Kinder gerettet hat und sie in die Arme der Mutter legt. Sizeranne hat ihn ob dieses Herniedersteigens in die bürgerliche Sphäre der Genremalerei sehr getadelt, und die Werke sind gewiss nicht so gehaltvoll wie die gleichzeitigen des Madox Brown. Doch auch hier ist es sehr hübsch, wie er Dankbarkeit, Angst und Liebe allein durch den Blick des Auges, ohne Zuhilfenahme rhetorischer Gebärden, ausdrückt. Und namentlich, die Bilder sind gemalt. Sie sind an technischen Feinheiten allen anderen der Brotherhood überlegen. In der „Order of Reclease" ist das schottische Kostüm des Hochländers zu der roten Uniform des Kerkermeisters in kühnen, herben Kontrast gesetzt. In der Eifersuchtsscene steht — das wirkt unglaublich modern — die blaue Figur der Dame vor ganz hellgrünen Bäumen. Im „schwarzen Braunschweiger" ist die schwarzblaue Uniform des Offiziers und das weisse Kleid der Dame, die dunkelgrüne Wand und die karmoisinrote Portiere auf eine seltsam würzige Harmonie gestimmt. In dem Bild „Autumn Leaves" von 1855 — den beiden Mädchen, die im Herbst welke Blätter zusammenkehren — verzichtet er überhaupt auf jeden novellistischen Inhalt. Das Problem war lediglich, die grün, rostbraun und rotgelb schillernden Blätter, die tiefblauen Berge und die roten Kleider der Mädchen zu einem rauschenden Farbenaccord zu einen. So malte er auch die anderen Scenen wohl weniger, um zum Publikum herniederzusteigen als wegen ihrer farbigen Werte. Das litterarische Thema mochte nichtig sein, wenn es nur malerisches Interesse bot. Durch dieses



John Everett Millais. Sprich! Sprich!
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Glaubensbekenntnis unterscheidet er sich nicht nur von den Mitgliedern der Brotherhood, sondern von den Engländern überhaupt.

Millais war in Southampton geboren und verlebte seine Knabenjahre in der Bretagne. Seine Vorfahren waren Franzosen. Das ist nicht zu vergessen. „Die erste Pflicht des Malers ist, zu malen.“ „Ein Künstler kann dumm sein, wenn er nur malen kann.“ Diese Ouvrierworte, die Millais später schrieb, hätte ein rassereiner Engländer nie geäussert. Alle anderen Mitglieder der Brotherhood illustrierten Dichter, malten die Dinge nicht ihrer Schönheit, sondern des auszudrückenden Gedankens wegen, wandten sich an das Auge weniger als an Seele und Verstand. Millais theoretisierte nicht, wollte nichts beweisen, sondern stellte sich lediglich vor die Leinwand und malte Bilder, die zwar weniger Gedankenschwere als die seiner Genossen, dafür mehr Lebensblut, mehr farbig malerische Werte hatten. Nur so erklärt es sich auch, dass er so bald sich von der Brotherhood trennte. Ein Mann wie er konnte nicht in die engen Grenzen eines Systems sich einschachteln, das vom Maler mehr litterarische als artistische Fähigkeiten forderte, und ihn obendrein zur pedantischen Wiedergabe der kleinsten Partikelchen verdammte. Er trainierte sich eine Zeitlang, auch spitzpinselig malen zu lernen, nachdem er erst breit gemalt. Aber als der Kursus beendet war, hing er den Praerafaeliten an den Nagel. Was ihn veranlasste, anderen Zielen nachzugehen, war nicht Ueberzeugungslosigkeit, sondern seine Beweglichkeit, sein Talent.

„The Vale of Rest“, das Bild von 1858, kündigt diesen Umschwung an. Es stellt einen Klosterfriedhof dar. Eine Nonne gräbt ein Grab. Eine andere sitzt still daneben. Ueber die Mauer blickt man auf das Turmkreuz einer Kirche. Also von Tod und Unsterblichkeit ist die Rede. Noch ist die Ausführung sehr subtil. Jedes Gräschen der Wiese ist gemalt. Neu aber ist das Arbeiten mit lauter kühlen Tönen. Auf der grünen Wiese erheben sich graue Gräber. Tiefgrüner Epheu schlingt sich um graue Mauern. Die Nonnen sind schwarz gekleidet, über dem Kopf ein weisses Tuch. Ein Kranz aus gelben Strohblumen liegt

daneben. Man denkt an Velasquez, so ernst ist die Harmonie dieser kalten Farben.

Velasquez war 1857 durch die Ausstellung von Manchester, die die vielen in englischem Privatbesitz befindlichen Werke des grossen Spaniers vereinigte, in den Mittelpunkt des Interesses gerückt worden. Und Millais musste nach seinem ganzen Temperament mehr als jeder andere sich zu ihm hingezogen fühlen. Denn Velasquez ist wie Holbein ein kalter Künstler. Nichts Sentimentales giebt es bei ihm, keinen ekstatischen Schwung. Er ist verschlossen und vornehm. Auch Millais hat dieses Verschlossene, kühl Analytische. Man braucht, um das zu fühlen, nur seine Landschaften zu betrachten. Da hat er einen Wasserfall gemalt, schäumende Wogen, die über hellgraue Steine rollen; dort eine Oktoberstimmung, gelbgrünes Strauchwerk, das einen Weiher umsäumt. Vor beiden Bildern kommt man nicht in Stimmung. Man bewundert den Meister nur, der eine ernste, herbe Natur mit so scharfem Auge portraitierte. Millais' Kunst hat keine Ecken, wo man träumt. Er ist nicht Seele, nur



John Everett Millais. Sir Arthur Sullivan.
(Mit Erlaubnis der National Portrait Gallery in London.)

Auge. Wie ein knorriger Landedelmann sieht er auf seinem Selbstportrait aus. So musste er notwendig zu Velasquez sich hingezogen fühlen. Nachdem er als Jüngling der Schüler des kühlen Holbein gewesen, wurde er als Mann der Apostel des grossen Spaniers.

Seine Bilder aus dieser Zeit unterscheiden sich von den früheren dadurch, dass sie in breiten, mächtigen Strichen gemalt sind. Helle, kühle Töne — rosa, weiss und perlgrau, in ihrer Wirkungskraft durch Schwarz gesteigert — herrschen vor. Doch auch den Gegensatz von Schwarz und Ziegelrot liebt er. So stellt er in dem Bilde „Plowing to the sea" Soldaten in brandroter Uniform und schwarzem Federbusch kühn vor eine hellgrüne Wiese. In dem Bilde „Der fahrende Ritter" von 1870 malt er den feinen Perlmutterton eines nackten Weiberkörpers, der, an einen perlgrauen Birkenstamm gefesselt, in apartem Kontrast steht zu der stahlblauen Rüstung des Ritters, der als Befreier naht. Die „Nordwestpassage" von 1874 ist wohl sein grösstes Werk. Ein junges Mädchen hat ihrem Vater, einem alten Seemann, aus einem Buche vorgelesen, das von den Bemühungen eines Forschers, nach dem Nordpol vorzudringen, handelt. „Es giebt einen Durchgang nach dem Pol, und England wird ihn finden, muss ihn finden." Das sind die Worte, die der Alte spricht. Die Einfachheit der Mimik ist erstaunlich. Man muss an die faden, pathetisch emporgehobenen Hände der alten Genrebilder denken, um desto mehr zu fühlen, welche Kraft in dieser geballten Faust, dieser gerunzelten Stirn, diesem Auge liegt. Dann die kühle Noblesse der Malerei. Wie ist das Glas mit dem Punsch, die Citrone, die blauweisse Vase mit den gelbweissen Hyacinthen gemalt. Wie sind die dunkelgrüne Tischdecke, das schwarze Gewand des Mannes, das weisse Kleid, das rosa Brusttuch und die hellblaue Kette des Mädchens, der Strohkorb, das hellblaue Buch und die weisse Landkarte zusammengestimmt. Ausser Manet, der später Aehnliches versuchte, ist Millais von allen Modernen dem Velasquez am nächsten gekommen.

Später hat er die Grösse dieses Werkes nicht wieder erreicht. Er kam auf die Prinzipien seiner Jugend zurück, als ge-

schickter Verwandlungsartist in den verschiedensten Gewändern aufzutreten. Ernst und herb, auf gelbschwarze Töne gestimmt, ist die „Exekution einer Hexe", psychologisch fein die „Jugend Raleighs". Ein alter Seemann erzählt, weist übers Meer hinaus. Einer der zwei Knaben, die ihm zuhören, bleibt verständnislos, während dem anderen die Ahnung seines künftigen Berufes aufgeht. In der Scene aus der Bartholomäusnacht von 1886 ist er wieder bei der pathetischen Historienmalerei gelandet. Dann versucht er das Verschiedenste mit verschiedenem Erfolg. Sehr theatermässig trotz des correggesken Helldunkels ist das Bild „Speak, Speak", die Scene, wie einem Manne, der im Bett in alten Briefen gelesen hat, von Licht umflossen das Phantom seiner Träume erscheint. An Gabriel Max, sowohl in der Leichenstimmung wie in der blasshektischen Farbe, streift der heilige Stephanus von 1895. Und wenn er am Schlusse seines Lebens kleine Kätzchen malt, die sich in Stiefeletten verkrochen haben, kleine Mädchen mit Gretchenzopf, die ihre Puppe unterrichten, so sind das die Pendants zum Pears Soap Plakat, traurige Dokumente des Marasmus senilis.



John Everett Millais. Souvenir de Velasquez.

Es ist bedauerlich, sehr bedauerlich, dass Millais so endete. Es hat ihm die Charakterstärke gefehlt. Er hat es nicht verschmäht, neben den guten Werken, die ihm Freude machten, auch solche zu schaffen, die lediglich für den Verkauf bestimmt waren. Doch welcher Künstler, welcher Schriftsteller hat das nicht auch gethan. Gross ist schon derjenige, der neben vielem Misslungenen doch auch Einzelnes von bleibender Bedeutung schuf. Dazu gehören — ausser seinen Jugendwerken — Millais' Bildnisse.

Millais war zum Portraitmaler geboren. Mit demselben kühlen Forscherblick, mit dem er die Landschaft betrachtete, betrachtete er die Menschen. Als lebendige Camera obscura fühlte er sich. Er erstrebte nichts anderes, als das, was er sah, in denkbar grösster Schärfe zu reflektieren. Diese Objektivität, diese Kühle seines Wesens befähigte ihn, einer der grössten Portraitmaler aller Zeiten zu werden. Schon aus seiner praerafaelitischen Zeit stammt das erstaunliche Bildnis Ruskins, wie er auf einem Gletscher steht, von schäumenden Wogen umspritzt. Später wurde er für die Engländer des 19. Jahrhunderts das, was für die des 18. Reynolds gewesen war, und seine Bildnisse haben nur in den Windsor-Zeichnungen Holbeins, in den Werken des Velasquez ihresgleichen.

Millais' Geheimnis ist die Einfachheit. Er kennt keine Pose, keine schöne Gebärde. Er stellt die Leute ganz ruhig hin, vor einen vollständig leeren, dunklen Grund. In der Kleidung vermeidet er alles Kleinliche, lässt nur die ausdrucksvolle Silhouette, die grosse Linie sprechen. Grau, schwarz und weiss sind fast die einzigen Töne. Denn die Herren — sofern er, dem Velasquez folgend, sie nicht im Jagdanzug darstellt — tragen fast immer schwarzen Rock, weisses Hemd und schwarze Halsbinde. Die Arme liegen am Körper an. Die Hände, zwar durchgeführt, sind doch so behandelt, dass sie die Aufmerksamkeit nicht auf sich lenken. Ein desto intensiveres Leben konzentriert sich im Kopf. Da giebt es nichts Erzwungenes, kein Kokettieren. Alles ist so natürlich und selbstverständlich, als wüssten die Leute gar nicht, dass der Blick eines Malers auf ihnen ruhte. Und doch sind sie im Kern ihres Wesens gepackt, wie in Stein gemeisselt,

für die Ewigkeit hingestellt. Nicht das Vorübergehende, nur das Bleibende, die Quintessenz des Charakters ist gegeben. Das Portrait Disraelis wirkt in seiner schwarz-weiss-grauen Einfach-



John Everett Millais. The Yeoman of the Gard.

(Mit Erlaubnis der National Gallery in London.)

heit wie ein ins Jüdische travestierter Velasquez. Gladstone malt er in dem Moment, wo er auf die Tribüne tritt, sein Auditorium überschaut und zu reden beginnt. Das Bildnis Carlyles steht an Durchgeistigung dem Werke Whistlers nicht nach und

übertrifft es an Natürlichkeit, an Lebenskraft, da das forciert Spirithafte fernbleibt. Die Köpfe von Sullivan und Henry Irving, von Cardinal Newman und dem Landschafter Cook seien als weitere Beispiele seiner grossen Portraitkunst hervorgehoben, neben der die Lenbachs doch schematisch und sentimental erscheint. Auch der Yeoman of the Gard sei nicht vergessen, der alte Bonze der Disziplin, der sich zu diesen vornehmen Herren verhält wie die Truhanes des Velasquez zu den Königen. Unerschütterlich, jedem Unberufenen den Eingang wehrend, sitzt er da, wie Klingers Tiger vor den Pforten des Paradieses. Auge und Haltung zeigen die Loyalität des Subalternen, zugleich das Selbstbewusstsein des gewesenen Feldwebels, für den jeder Nichtuniformierte ein Paria ist. Wie der schwarze Hut und der schwarze Stock, die ziegelrote, goldbetresste Uniform, der weisse Handschuh und die weisse Krause von dem bräunlich-grauen Grund sich abheben — das konnte nur ein echter, grosser Maler so sehen.

In ähnlicher Weise auf Velasquez sind seine Damenbildnisse gestimmt. Da ist nichts von der ästhetischen Träumerei, die sonst englische Damenportraits haben. Schelmisch freundliche Augen, schmollende und lächelnde Lippen, weiche languissante Bewegungen, das Froufrou pikanter Toiletten darf man bei Millais nicht suchen. In fester, unnahbarer Pose stehen die Frauen da. Der kalte Stolz spanischer Königinnen ist über ihre Züge gebreitet. Die Toilette, obwohl modern, ist doch so herb und streng, dass sie sich gleichfalls der spanischen Hoftracht nähert. Und mag eine solche Uebersetzung ins Spanische den Charakter der Originale oft verwischen, so kenne ich doch wenige Portraits, die, wie Millais' Madame Bischofsheim oder „Whist zu Dreien", so die Annäherung an Velasquez vertrügen. Alles in allem: er war ein Mann, ein starker, grosser Mensch, der nicht in Verrücktheiten sich einbohrte, sondern ruhig und selbstsicher seinen Weg ging. Hätte er in Frankreich gearbeitet, so wäre er nicht weiter bewundernswert. Doch der Historiker der englischen Malerei schätzt ihn, weil er aus der Litteratenschar dieses Landes sich als geborener Maître-peintre abhebt.

Leighton und der Klassizismus.

Millais' Vorgänger im Amt des Akademiepräsidenten war Sir Frederick Leighton, und die beiden haben überhaupt viel Aehnlichkeit.

Gleich Millais war Leighton ein Kind des Glücks. Er war reich. Seine Mittel erlaubten ihm, die besten Meisterateliers in Dresden, Frankfurt, Paris und Rom zu besuchen. Er war schön. So flogen ihm, als er nach England kam, alle Herzen zu. Nicht seinem Talent nur, auch seiner dekorativen Erscheinung, seiner weltmännischen Liebenswürdigkeit verdankte er die gesellschaftliche Stellung, die er einnahm. Die ganze Kunst Englands schien in diesem Manne verkörpert, der so würdevolle Ansprachen zu halten, bei allen Festlichkeiten mit so unnachahmlicher Grandezza zu repräsentieren wusste. Andernteils gab es auch Leute, die von ihm wie von Millais behaupteten, dass er überhaupt kein Künstler wäre. Man brauche ihm nur den roten Talar zu nehmen, und ein lächerlicher Popanz bleibe übrig. Denn es sei doch kein Kunststück, den griechischen Statuen ein paar hübsche Bewegungsmotive abzugucken. Das könne ein talentvoller Akademieschüler gerade so gut. Malen aber könne selbst der talentloseste besser. Und diese Zweifel an Leightons Gottähnlichkeit, die auch in meiner „Geschichte der modernen Malerei" zu Worte kamen, waren gewiss berechtigt.

Noch heute ist mir Leighton in vielen seiner Werke unerträglich. Ich kenne einen arkadischen Schäfer von ihm, der an den süsslichen Savoyardenbuben Gustav Richters streift. Ich kenne anderes von ihm, das fader und verzuckerter ist als alles, was Overbeck und Ary Scheffer, Bouguereau und Aubert ver-

brachen. Die Reproduktionen solcher Bilder würden gewiss nicht in allen Schaufenstern Londons ausliegen, wenn er nicht gar so ladylike sanft, so parfümiert rasselos wäre.

Selbst bei seinen besten Werken muss man auf farbige Reize ebenso wie auf die Kraft des Individuellen und den Zauber des Psychischen verzichten. Eine rein animalische Formenschönheit herrscht, der er alles andere zum Opfer bringt. Die bekannten Fresken im South Kensington-Museum sind dafür das bezeichnendste Beispiel. Das Kunstgewerbe im Dienste des Krieges und des Friedens war hier zu schildern. Und Leighton versuchte gar nicht, sich das Thema sinngemäss nach seinem Inhalt zurechtzulegen, sondern er beschränkte sich darauf, einige mehr oder weniger schön bewegte, plastisch durchgearbeitete Körper fast kompositionslos aneinanderzureihen. Man sieht auf dem einen Bilde Frauen, wie sie Gewebe ausbreiten, und Jünglinge in Tricots, wie sie ihren Speer prüfen, den Schild ausstrecken, die Armbrust spannen, sich die Sporen befestigen oder auf dem Ross dahersprengen; auf dem andern Bilde teils nackte Männer, wie sie rudern, sich auf Papiere herniederbeugen oder Krüge formen und Vasen bemalen; teils Frauen, die sich im Spiegel betrachten, die Arme hinter den Kopf legen, um ihr Haar zu ordnen, zur Seite greifen, um ihr Gewand auf der Schulter festzuhaken, oder über die Schulter herunterblicken, um ihren schönen Rücken zu bewundern. Jeder Zusammenhang der Gestalten, jeder Inhalt fehlt. Ausschliesslich Formenmathematik wird getrieben.

In ähnlicher Weise verfuhr er bei seinen anderen Werken. Das Thema der gefangenen Andromache hätte erlaubt, Schmerz und Ergebung zu schildern. Es konnte das Schicksal eines Weibes gezeigt werden, das aus einer Königin zur Sklavin geworden. Leighton giebt lediglich eine Galerie von Kanephoren. Eine Frau hebt die Arme hinter dem Kopf empor, eine andere beugt sich, eine dritte legt den Arm breit um einen Krug, während ein Mann daneben, einen Stock zwischen Rücken und Oberarme geschoben, seinen erstaunlich modellierten Brustkorb zeigt. — Liest man den Titel „Und die See gab die Toten wieder“, so erwartet man etwas Schauriges, Grausiges. Doch statt



Frederick Leighton. Andromache in der Gefangenschaft.

(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

an die Morgue erinnert Leightons Bild mehr an Aeneas und Anchises, an Laokoon und die Niobe. Eine plastische Gruppe, scheint es, ist ins Meer gefallen und wird an Seilen emporgewunden. Oder man blickt an ionischen Säulen vorbei in einen Baderaum, wo eine hochgewachsene Engländerin, zum Teil von weissen, gelben und lila Draperien umflossen, den ästhetischen Terracottaton ihres Körpers und den klassischen Rhythmus einer Bewegung zeigt. Kein Mensch versteht, warum er dieses unpsychische, rein formale Bild „Das Bad der Psyche“ benannte. Und man mag die ganze Liste der Leightonschen Werke durchgehen — es bleibt immer das Gleiche. Er malte für die Kirche von Lyndhurst die klugen und die thörichten Jungfrauen; er malte Cimon und Iphigenie, Elektra und den Sohn der Ritzpah; malte Herkules, der mit dem Tode um den Körper der Alcestis ringt; die Hesperiden und Andromeda. Er hat in ähnlichem Sinn auch Skulpturen geschaffen: Jünglinge, die mit Schlangen ringen oder Pferde bändigen. Und stets handelt es sich nur um Bewegungsmotive oder um den Linienfluss reicher Florgewänder, die einen Frauenkörper umrieseln. Frigidarium — das ist eine vom Florgewand umwallte Frau, die den Arm rücklings um den Kopf schlingt. Solitude — das ist eine sitzende Frauengestalt, die mit der einen Hand das Kinn stützt und die andere um den Leib legt. Farewell — das ist eine säulenhafte Frauengestalt, die mit der einen Hand ihr Kopftuch emporhebt und die andere ans Kinn presst. Psychisches Leben anders als durch Armbewegungen auszudrücken, liegt Leighton fern. Er hat nur eine schöne Pose der Verlassenheit, der Hoffnung, der Ergebung — Posen, die er obendrein nicht selbst erfand, sondern aus der griechischen Plastik und den Bildern der Cinquecentisten herübernahm.

Leightons Haus in Holland Park Road war ein ganzes Museum. Namentlich eine wunderbare Sammlung griechischer Vasen besass er. Nach den verschiedensten klassischen Bildern hatte er Zeichnungen angefertigt. Ihrer bediente er sich für seine eigenen Werke. Es hält nicht schwer, tausenderlei Dinge darin nachzuweisen, die er den alten Meistern entlehnte: von der zusammengeschobenen Beinstellung der Aphrodite von Melos bis

zu den Bewegungsmotiven, die auf Rafaels Burgbrand und im Schlachtkarton Michelangelos vorkommen. Er selbst darf kaum ein grösseres Verdienst als das der Uebersetzung ins Englische beanspruchen. Seine Werke sind decente lebende Bilder, die von ästhetischen Engländerinnen nach hellenischen Statuen gestellt werden.

Gleichwohl liebe ich Leighton. Ja, ich halte ihn für einen der Grössten, die während des 19. Jahrhunderts in England arbeiteten. Denn schliesslich darf man von einem Künstler nichts anderes verlangen als das, was er nach dem ganzen Geiste seiner Kunst geben konnte und wollte. Und fordert man von Leighton nur das, so wird man finden, dass er, was er anstrebte, in der denkbar grössten Vollendung gab.



Frederick Leighton. Selbstportrait.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

Zunächst ist es unrichtig, den Sinn für Farbe ihm abzusprechen. Denn es ist ein Unterschied, ob jemand nicht malen kann oder die Farbe plastischen Stilgesetzen unterordnet. Neben antiken Statuen gab es in Leightons Atelier auch Bilder der feinsten Koloristen: von Tintoretto, Reynolds, Corot und Delacroix. Er selbst überrascht in seinen Skizzen, wie in der wunderbaren

Studie zu Romeo und Julie, oft durch farbige Kühnheiten, die an Delacroix streifen. Freilich in den ausgeführten Gemälden musste er das bändigen und zähmen, weil der plastische Stil es verlangte. Doch auch hier stört keine Geschmacklosigkeit, keine Roheit. Ganz erstaunlich ist, wie in dem Bad der Psyche das Lila der Draperieen mit dem Blau des Himmels und dem Grau des Marmors kontrastiert. Ferner ist nicht zu vergessen, dass dieser scheinbar so kalte Akademiker, wenn er wollte, ein Naturalist von fast brutaler Grösse war. Es sei an seine meisterhaften Akte badender Buben erinnert, auch an das Bildnis des Kapitäns Burton, das an Kraft und Unerschrockenheit seinesgleichen sucht. Leighton wäre also fähig gewesen, auch den Köpfen seiner nackten Frauen die nämliche individuelle Kraft zu geben. Wenn er es nicht that, so hatte er dieselben Gründe wie die Griechen, wie Fra Bartolommeo und Rafael. Das Individuelle hätte die Wirkung zerstört. Nur eine regelmässige, kalte Schönheit konnte zu den regelrechten Gebärden, den feierlich wallenden Gewändern passen. Und ist es wirklich so akademisch, dass er nur Formenmathematik trieb, wo eine trauernde Königin, ein sterbender Heros zu geben war? Man denke an Michelangelos Sibyllen, die auch nichts anderes thun, als mit grossen Büchern zu hantieren. Man denke an die Venus Kallipygos, an die Lavinia Tizians, die nichts sind als die Apotheosen einer schönen Bewegung.

Aber, heisst es weiter, alle diese schönen Bewegungen sind bei Leighton nicht Original, sondern von den Alten entlehnt. Auch mit diesem Vorwurf gilt es vorsichtig zu sein. Denn erstens lassen sich ein Rumpf, zwei Arme und zwei Beine nicht auf so mannigfache Weise verschränken, dass nicht in viertausendjähriger Kunstübung schon jede Möglichkeit erprobt wäre. Wer „zwei mal zwei ist vier“ sagt, ist noch kein Plagiator, obwohl Millionen Menschen es in derselben Wortstellung vorher sagten. Zweitens: Worin liegt die Grösse von Menzels Friedrichsbildern, die Grösse von Burne Jones, die Grösse Th. Th. Heines? Darin, dass sie die Rokokolinie, die Botticellilinie, die Linie der Biedermeierzeit empfanden. Leighton ist wohl derjenige, der am intensivsten von allen Modernen die Schönheit der hellenischen Linie fühlte.

England ist ja das Land der Parthenonskulpturen. Seit dem Jahre 1803 sind sie im britischen Museum, diese Werke, die eine Welt von Schönheit umschliessen. Es ist natürlich, dass gerade auf ein Volk, das das Nackte für shocking hält, das ästhetisch Halbverschleierte der Gewandfiguren einen nachhaltigen Eindruck machte. Für Leighton wurden sie das Evangelium, die Bibel. Er hat sich in seinem Selbstportrait gemalt im Mantel des Akademiepräsidenten, von einem Relief des Parthenon sich abhebend. Und er hat sein Leben daran gesetzt, so weit als nur irgend möglich in diese heilige Schönheitswelt einzudringen. Keine Arbeit war ihm zu viel. Man sieht in der Handzeichnungensammlung des britischen Museums an die hundert Blätter — auf braunem Papier und weiss gehöht — die nichts als Draperiestudien enthalten. Ja, er hat solche Draperiemotive nicht nur gezeichnet, auch modelliert. Er ist mit demselben Eifer den Bewegungsmotiven der griechischen Statuen nachgegangen und verdankt es diesem un-



Frederick Leighton. Bad der Psyche.

(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

ausgesetzten Studium, dass neben ihm alle anderen, die Aehnliches anstrebten — Couture und Bouguereau, Carstens und Mengs — nur wie rohe Plebejer wirken. Es ist fabelhaft fein, wie seine Frauen einen Spiegel, eine Schale halten, wie sie die Arme emporheben, um das Haar zu ordnen, oder den Kopf zurückbeugen, um über die Schulter zu blicken. Wie die Gewänder ihren Körper umfliessen, wie die Falten rieseln, aneinanderstossen, sich schüchtern zurückbiegen und leise weiter wallen, das sind Linienmelodieen von unbeschreiblichem Zauber. Später wird man das vielleicht noch klarer als jetzt empfinden. Das Uebermass von Ruhm, mit dem ihn die Zeitgenossen bedachten, wird ihm nicht mehr schaden. Die parfümierten Publikumsbilder werden vergessen sein. Und von diesen Schlacken gereinigt, wird seine Kunst als die eines vornehmen Mannes fortleben, der wie kein anderer unserer Zeit das edle Mass, die stille Grösse der Antike fühlte.

Um nicht auf Aehnliches zurückkommen zu müssen, seien auch die jüngeren Maler dieser Richtung — Albert Moore, Poynter und Tadema — hier eingereiht. Albert Moore, der ja auch schon tot ist, steht Leighton insofern am nächsten, als er ebenfalls — ein weisser Rabe in England — Kunst ohne jeden litterarischen Beigeschmack schuf. Seine Bilder haben keinen Inhalt. Schöne Damen sind dargestellt, wie sie die Arme über der Brust verschränken; mit dem Buche auf dem Schoss, die Kniee emporgezogen, auf dem Sofa träumen; einen Bademantel um ihre Schultern breiten oder die Arme hinter dem Kopf zusammenlegen, um sich ein Band in das Haar zu winden. Wie bei Leighton ist auf die Draperieen die höchste Sorgfalt verwendet. Wie bei dem Akademiepräsidenten giebt es nichts Jähes, nichts Leidenschaftliches und Plötzliches. Alle Bewegungen sind weich und rund, von jener sanften Milde, die auch Thorwaldsen mit Leighton gemein hat. Und bei beiden Meistern handelt es sich trotz der griechischen Gewänder weniger um Griechinnen als um Engländerinnen. Tanagramädchen, die viel Thee getrunken haben, nannte ich früher die Mooreschen Gestalten, und unter seinen Zeichnungen war mir eine Studie nach der Aphrodite von Melos lehrreich. Denn obwohl er nichts

anderes geben wollte als eine ganz simple Kopie, wurde, ohne dass er es merkte, aus der griechischen Göttin eine sehr ästhetische, zart lispelnde Dame.

Sein Unterschied von Leighton ist der, dass er sich ausser für die Griechen auch für die Japaner und für die feinfarbigen kunstgewerblichen Dinge begeisterte, die damals von der Morris Company hergestellt wurden. Er lässt seine Damen Federball spielen, giebt ihnen japanische Fächer, bettet sie in die zartgetönten



Albert Moore. Wetterleuchten.

(Mit Erlaubnis von J. Caswall Smith, London W. 305 Oxford Street.)

seidenen Kissen, wie sie William Morris zeichnete, und stellt japanische Vasen mit blühenden Kirschzweigen neben dem Sofa auf. Es ist der Mikado, von Engländerinnen, die sich als Tanagra-Damen kostümiert haben, sehr ästhetisch aufgeführt.

Eine gewisse temperamentlose Fadheit ist ihnen allen eigen. Es wiederholt sich die Erfahrung, die auch Leighton — schon Palma Vecchio — machte, dass formale Schönheit das Psychische ausschliesst und leicht ins Animalische übergeht. Wenn Moore nach den Blüten, die er im Vordergrunde aufstellt, ein

Bild etwa „Gänseblumen“ nennt, ist man versucht, den Titel nicht auf die Blumen, sondern auf die Damen zu beziehen. Ihr Haar scheint so strohgelb, weil es auf so strohdummem Hirn gewachsen. Auch die Farbe, statt ätherisch zu sein, wirkt oft kalkig. Immerhin lässt sich nicht leugnen, dass Moore für aparte Tonwerte einen feinen Sinn hatte. Wie er in das hellblonde Haar zarte rosa oder hellblaue Bänder windet, wie er weisse Blumen und blauweisse Draperieen, rosige Bademäntel und bleiche Körper zusammenstimmt; wie er da und dort ein gelbseidenes Kissen oder einen japanischen Blütenzweig anbringt oder ein ganzes Bild auf das Karmoisinrot einer Rose stimmt, das ist scheinbar absichtslos und doch aufs feinste berechnet. Nur die Japaner und die Rokokomaler haben alle Nüancen zartgebrochener, hellgrüner, hellgelber, hellrosaroter Töne so raffiniert empfunden.

Alma Tadema führt aus dieser rein künstlerischen Kunst wieder ins Litterarische hinüber, und zum Teil lassen seine Werke auch jenes englische Aroma vermissen, das diejenigen Leightons und Moores in so ausgeprägter Weise haben. Denn Alma Tadema ist ja Holländer. Er war in Antwerpen Schüler von Leys und hat sich in seiner ersten Zeit bemüht, Scenen aus der merowingischen, dann aus der griechisch-römischen Zeit mit derselben Genauigkeit zu rekonstruieren, die Leys seinen Darstellungen aus dem Reformationszeitalter gab. Erst später kam auch in seine Werke der englische Aesthetizismus. Jene Gladiatoren und Priester, Handwerker und Amateurs, Cäsaren und Sklaven, die er anfangs bevorzugte, kommen nicht mehr vor. Falerner wird nicht mehr, oder nur sehr selten, getrunken. Alles rein Gegenständliche, Bewegte tritt zurück. Nur noch melancholische Dichter sind dargestellt, die träumerisch in die Saiten ihrer Harfe greifen; schlanke Damen, die sich eine Blume ins Haar stecken, im Tepidarium ihre Sandalen lösen oder an eine Marmorsäule gelehnt sinnend über das Meer hinausblicken. Elegische Unterschriften „Du Rose aller Rosen“ oder „Das Ende eines schönen Tages“ sollen den poetischen Zauber steigern. In diesem Sinne ist die Antike Alma Tademas ebenso englisch wie die bebrillte des Carstens deutsch war, oder die

perückenumwallte des Lebrun französisch. Er mag malen, was er will — es ist immer ein five o'clock tea, der in griechischen Thermen stattfindet.

Wenn trotzdem Tademas Werke so echt wirken — wenigstens gleich echt wie Bulwers Pompeji oder die Romane des Georg Ebers — so verdanken sie das der Echtheit des Beiwerks. Tadema war wie Fortuny in der glücklichen Lage, alles zusammenkaufen zu können, was er für die Bilder brauchte. In seinem



Albert Moore. Eine Sommernacht.

(Mit Erlaubnis von J. Caswall Smith, London W. 305 Oxford Street.)

pompejanischen Haus führte er das Leben des hellenischen Grandseigneurs. All die Mosaiken und Vasen, Statuen und Ampeln, Reliefe und Marmorbänke, die er malt, besitzt er. Mag er in Tempel oder Bäder, ins Amphitheater oder Atrium führen — er malt immer nur Partieen seines eigenen Hauses. Und — was überaus geschickt, was geradezu raffiniert ist — er lässt in diesem Milieu auch die Figuren sich so ungezwungen, so nonchalant bewegen, als ob sie zu Hause wären. Das unterscheidet ihn von Hamon, von Gérôme und all jenen anderen Franzosen,

die fast die nämlichen Dinge mit kaum geringeren archäologischen Kenntnissen darstellten. Bei ihnen bleibt ein Rest von Unnatur. Man kommt über den Eindruck der gestellten Theaterscene nicht hinaus, da die Komposition zu akademisch sich aufbaut. Tadema weiss: wenn etwas natürlich wirken soll, darf es nicht unnatürlich komponiert sein. Statt wie die Franzosen das Regelrechte, accentuiert er das Zufällige. Oft ist nur eine einzige Figur, ganz unsymmetrisch gestellt, in dem weiten

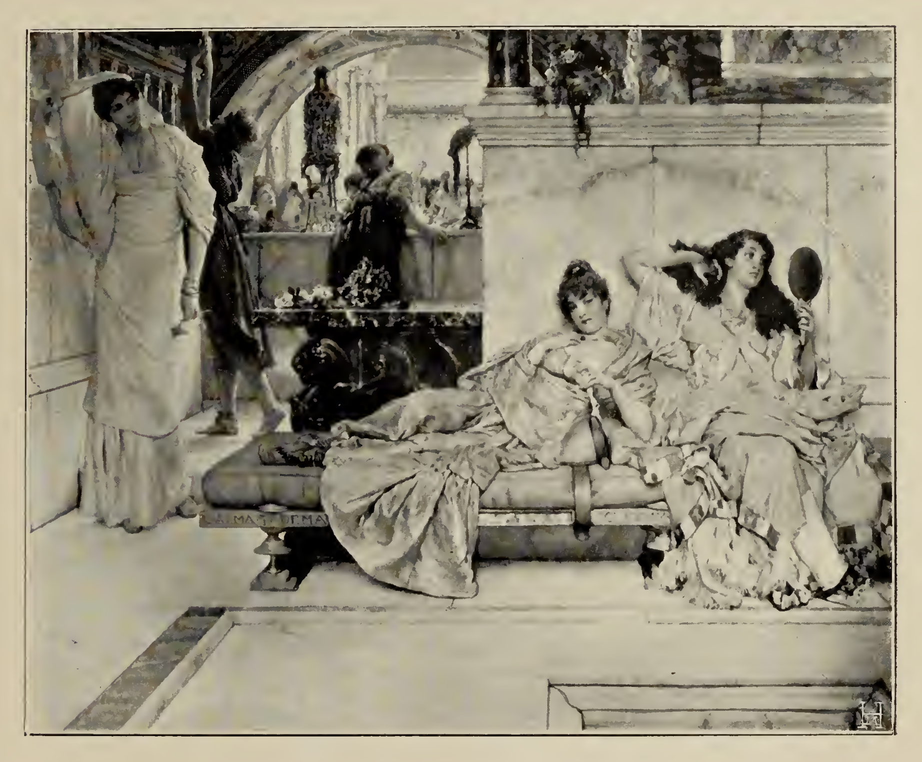


Laurens Alma-Tadema. Sappho und Anakreon.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Raum. Oder es ragt unten ein Kopf, rechts eine Hand in das Bild hinein. Nichts feierlich Abgerundetes, nur zufällige Ausschnitte giebt er. Und gerade deshalb wirkt er so glaubhaft: als sei der photographische Apparat auf eine antike Zimmerecke gerichtet gewesen und habe sie so wiedergegeben, wie sie in diesem Augenblick mit allen ihren Zufälligkeiten war.

Auch das Format ist nicht unwichtig. Denn Tademas Bilder sind weder quadratisch noch oblong, wie man es sonst bei modernen Werken findet. Sie sind entweder ganz schmal und

hoch oder ganz niedrig und lang. Das aber ist das Format der altgriechischen Friese, der altgriechischen Grabstelen. Tadema verstärkt die Suggestion der Echtheit, indem er für seine Werke das Format wählt, an das wir durch die echten antiken Werke gewöhnt sind. Die Farbe muss natürlich ebenfalls dazu bei-



Laurens Alma-Tadema. Im Heiligtum der Venus.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

tragen, den marmorn-plastischen Eindruck zu steigern. Wie gefärbte Reliefs müssen die Bilder aussehen. Und deshalb wäre es falsch, wenn man Tadema das Spitze, sauber Ausgefeilte seiner Malweise vorwerfen wollte. Nur so wie sie sind, haben die Bilder das Cachet der Echtheit, das jede andere farbige Haltung ihnen nehmen würde. Auch spricht aus der Art, wie er kalte

weisse Blumen und kalt weissen Marmor mit Cypressengrün und Himmelblau, mit rosaroten Guirlanden und leuchtender Bronce zusammenstimmt, immerhin viel malerische Sinnlichkeit.

Klassizist im eigentlichen Sinne ist von den Meistern dieser Gruppe nur Poynter. Das ist ein gelehrter Herr, der den Katalog der Nationalgalerie, der er als Direktor vorsteht, sehr gut herausgab; ein geschickter Redner, der das Amt des Akademie-



Edward Poynter. Ein Besuch bei Aeskulap.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

präsidenten fast ebenso würdevoll wie einst Leighton bekleidet. Als Künstler weiss er in allen Techniken Bescheid, hat in den Mosaiken, die er für das Parlamentshaus schuf, den Forderungen der Gotik ebenso stilvoll Rechnung getragen wie in seinen anderen Dekorationen den Gesetzen des hellenischen Tempelstils. Unter seinen Tafelbildern ist der „Besuch bei Aeskulap" wohl das beste. Denn die nackten Frauen, die dem Throne nahen, sind zwar sämtlich nach alten Statuen kopiert. Der Aeskulap

entspricht dem Jupiter in Rafaels Farnesinabildern. Alles wirkt hart wie in Stein gemeisselt. Aber gerade diese zeichnerische Schärfe ist hier nicht unsympathisch. Das Marmorne passt. Die Terracottafrauenkörper und der graue Marmor, das Hellgrün der Wiese und das Dunkelgrün der Bäume, die weissen Tauben und die broncenen Gitter sind auf eine herbe, schmackhafte Harmonie gestimmt. Fein wie ein ladylike gewordener Poussin wirkt er auch in dem „griechischen Tanz“: den klassischen Mädchen, die inmitten einer leuchtenden Scenerie von Mosaikfussböden, Marmor- und Porphyrsäulen sich in rhythmischem Tanzschritt bewegen. Dagegen ist er in seinen Bildnissen nur ein besserer Mieris. So vornehm seine Damen sind und so stolz sie blicken, so sehr ihr Geschmeide blinkt und ihre Robe schillert — man braucht, um das zu machen, nicht der Amtsnachfolger des Reynolds, nur ein Gehilfe des van der Werff zu sein. Der Klassizismus ist zum Leichnam erstarrt. Weder Politur noch Schminke giebt ihm Leben.

Rossetti.

Dante Gabriel Rossetti führt uns nach diesem Exkurs in die ersten begeisterten Jahre der Praerafaelitenbrüderschaft zurück. Er war die Seele jener Vereinigung, der strahlende Genius, zu dem Millais und Hunt wie zu einem Gott emporblickten. Wenn ich ihn gleichwohl nicht im Zusammenhang mit diesen besprach, so ist der Grund der, dass eine geistige Verwandtschaft zwischen ihm und seinen Altersgenossen nicht bestand. Und Rossettis Herkunft erklärt diesen Unterschied zur Genüge.

Dante Gabriel Rossetti war Katholik und Süditaliener. Sein Vater, ein Charakter wie Crispi, war lange Konservator des Museums von Neapel und hatte durch seine Freiheitsgedichte sich dort so verdächtig gemacht, dass er 1820, als die Bourbonen wieder in Italien einzogen, aus dem Lande verwiesen wurde. Er wendete sich nach London, wo er litterarische Beziehungen hatte. Denn seine Frau war eine Schwester Polidoris, des Sekretärs von Byron. Selbstverständlich blieb er aber auch in seiner neuen Heimat noch mit der alten verbunden. Als Professor am Kings College trug er italienische Litteraturgeschichte vor. Ein Kommentar der göttlichen Komödie war das Haupterzeugnis seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Und diese Sehnsucht nach Hesperien vererbte sich auf die Kinder. Ein junger Mensch, der mit seinem Broncekopf, seinem weiten offenen Hemdkragen und der Nonchalance seines Wesens eher einem neapolitanischen Gondoliere als einem Engländer glich, träumte auch Dante Gabriel aus dem Nebel der Themsestadt sich in den sonnigen Süden, aus dem Grau der Gegenwart sich in die Schönheitswelt Dantes hinüber.



Dante Gabriel Rossetti. Die Verkündigung.

Madox Brown, zu dem er sich wendete, um Maler zu werden, konnte ihm nichts sagen. Er bemühte sich redlich, malte das Portrait seines Lehrers ganz so spitzpinselig genau, wie es etwa Hunt gethan hätte. Doch bald erschien ihm diese sklavisch-pedantische Art zu geistlos. Er verliess Brown, entsagte der Malerei und machte Gedichte, denen er den bezeichnenden Titel gab: „Chants d'art catholique." Auch als später die Brüderschaft gegründet wurde, war es eigentlich nur die Begeisterung, die Sehnsucht, ein schönes Neues an die Stelle eines ausgelebten Alten zu setzen, die ihn mit seinen Genossen verknüpfte. Was Hunt und Millais wollten — Naturpartikelchen mit peinlicher Genauigkeit wiedergeben — interessierte Rossetti nicht im geringsten. „Early Christian Art" sollte nach seinem Vorschlag das Banner der Brotherhood sein. Und diese Bezeichnung sagt, wodurch er gleich anfangs sich von den übrigen unterschied. Die malten, vom Naturmodell ausgehend, sehr vernünftige, rationalistisch-englische Bilder. Rossetti, Romantiker der alten Kunst, saugte den Duft der altmeisterlichen Werke ein, schwärmte für den mystischen Zauber der frommen Legenden, für den archaischen Reiz goldener Heiligenscheine, für die zaghafte Sprödigkeit der Primitiven. Seine Kunst war nicht Naturkopie, sondern ein Erzeugnis litterarisch-artistischer Gourmandise, jener Aesthetizismus der ganz Feinen, die in die kindlichen Formen der Primitiven ihre eigenen überkulturellen Empfindungen legen. Es beginnt mit ihm das Streben, „das Leben aus Kunsteindrücken, und nur aus solchen, zusammenzusetzen".

The Girlhood of Mary Virgin hiess das erste Bild, das er 1849 auf die Ausstellung schickte. Die Scene spielt auf einer Terrasse, über der der Blick sich in eine wunderbar weltferne Landschaft öffnet. Auf einem Baume vorn sitzt die Taube des heiligen Geistes. Joachim nimmt Trauben ab. Anna belehrt ihre Tochter im Sticken. Links bringt ein allerliebster schüchterner Engel eine Vase mit einer Lilie herbei und stellt sie auf fünf Folianten, auf denen die Worte Caritas, Fides, Prudentia, Temperantia und Fortitudo stehen. Es ist kaum möglich, die keusche Lieblichkeit primitiver Kunst mit grösserer Raffiniertheit nachzuempfinden.

Das nächste Bildchen, 1850 gemalt, ist die berühmte Verkündigung, die heute in der Tate-Gallery hängt. Rossetti schliesst sich hier den Regeln der Praerafaeliten an, indem er alles möglichst natürlich zu geben sucht. Der Engel hat keine Flügel, und er schwebt nicht. Maria hat nicht, wie auf den Bildern der alten Meister, sich in die herkömmliche Positur gesetzt. Sie kniet an keinem Betpult, hält kein Gebetbuch. Wie aus einem Traum fährt sie auf. Wenn die Lilie nicht wäre, die der Engel hält, würde man lediglich einen jungen Menschen sehen, der in das Schlafgemach eines Mädchens tritt. Und doch, wie unsagbar fein ist der archaische Duft, der aus dem Werke strömt. Weiss giebt den Grundton. Die blaue Bettportiere und der rote Rahmen mit der begonnenen Stickerei, das Stückchen hellblauer Himmel, das durch das Fenster hereinlugt, die goldenen Heiligenscheine und die grünweissen Lilien ergeben eine Farbenharmonie von unbeschreiblichem Zauber. Gleichzeitig kündigt sich jene bebende Sinnlichkeit an, die seitdem die Note Rossettis wurde. Man denkt an Greuze, an den „zerbrochenen Krug", mit so unsagbarer Gourmandise ist der Ausdruck dieses Mädchens gegeben, das verstört und scheu die Botschaft der „Fécondité" vernimmt.



Dante Gabriel Rossetti.
Paolo und Francesca.

So hat ihn später die Bibel nur noch in dem Sinne beschäftigt,

dass er zuweilen kleine erotische Scenen herausgriff. „Maria Magdalena an der Thür Simons“ heisst ein Bildchen, das die schöne Sünderin darstellt, wie sie in wildem Verlangen Einlass in ein Haus begehrt, durch dessen Fenster man den schwärmerischen blassen Troubadourkopf des Heilandes sieht. Weit mehr als die biblischen Legenden beschäftigten ihn die Sagen des Rittertums. „Douce nuit et joyeux jour à chevalier de bel'amour“ ist das bezeichnende Motto, das unter einem der Bilder steht, und in einem anderen, „Sir Tristan and La Belle Iseult drinking the love potion“, ist das Leitmotiv für die ganze Kunst Rossettis gegeben. Er als Erster hat sich mit der Arthursage beschäftigt. Er zeigt Lancelot, wie er aus dem Zimmer der Ginevre schleicht, Lancelot und Ginevre auf dem Grabe Arthurs, Lancelot und die Dame von Shalott. Doch auch die anderen Liebespaare der Vergangenheit ziehen in seinem oeuvre vorüber. Er malt Scenen aus dem Decamerone und aus dem Roman de la Rose, malt Sir Galahad, Francesca und Paolo, King Renés Honeymoon und Lucrezia Borgia.

Durch diese Titel ist gleichzeitig die Note seiner Erotik gekennzeichnet. Nie handelt es sich um Sinnlichkeit in antikem Sinne, sondern um jene schwüle, sich als sündhaft empfindende Leidenschaft, die erst das Christentum in die Welt gebracht. Hingebung, Schmachten und Sehnsucht; Liebe, über der ein dunkles Verhängnis schwebt, Blutschande, Liebe auf Gräbern — das ist das Thema der Werke. Unendlich oft wird geküsst. Doch diese Küsse sind nicht die tändelnden, wie sie Fragonard malte. In schmerzvollem, seelenaussaugendem Kuss pressen sich die Lippen aufeinander. „Ich trinke dir die Seele aus, die Toten sind unersättlich.“ Selbst in dem Boat of Love, das inhaltlich an die Einschiffung nach der Insel Cythere anklingt, giebt es weder Umarmungen, noch kokettes Blinzeln und Flüstern. Traurig, tief traurig blicken die Liebenden sich ins Auge. Traurig, tief traurig, mit dem Bewusstsein, ein Verbrechen zu begehen, sinken sie sich in die Arme, weil eine höhere, rätselhafte Macht sie zwingt. Namentlich das Bild, wie der alte Borgia in scheuer Erregung seine Tochter betrachtet, hat an Raffiniertheit nur in Moreaus Salome seinesgleichen.

Rossetti verlebte ja damals seinen Honeymoon. Als eine Allegorie auf ihn selbst möchte man das wunderbare Sphinxbild deuten, mit dem bleichen Jüngling, der zu Füssen des grausen, unersättlichen Weibes kniet. Miss Elisabeth Siddal, die junge Modistin, die sein Freund Deverell ihm zuführte, war für ihn geworden, was für Giorgione Cecilia war: die Muse, die ihn zu seinen schönsten Werken begeisterte. Seit 1853 lebte er mit ihr, 1860 heiratete er sie, und all die Bildchen aus der mittelalterlichen Ritterwelt, die er damals malte, waren nur Umschreibungen seines eigenen Liebesglücks.



Dante Gabriel Rossetti. Beata Beatrix.

Elisabeths Krankheit und ihr Tod brachte dann in seine Kunst wieder eine neue Nüance. Sie riecht nach Tuberkelbazillen, kann der Gesunde sagen, den dieses Hektische unangenehm berührt. Andererseits hat dieses Kranke doch den Gestalten Rossettis erst ihren überirdischen Adel, ihren ätherischen, spinngewebefeinen Reiz verliehen. Man weiss, mit welch teuflischer Gourmandise Poe die Züge seines schwindsüchtigen jungen Weibes beschreibt. „Sie hatte grosse, schwarze Augen,

und ihre Gesichtsfarbe war von perlenhafter Blässe. Ihr bleiches Gesicht, ihre strahlenden Augen und rabenschwarzen Haare gaben ihr ein überirdisches Aussehen; man hatte, wenn sie hustete, die Empfindung, einer fast befreiten Seele gegenüberzustehen.“ Und als sie gestorben war, beginnen bei Poe jene schaurigen Erzählungen, die von Scheintod, Geistererscheinungen und geöffneten Gräbern handeln. Er schreibt „Momus and Una“, jenes Gespräch zweier Liebenden nach dem Tode. Er schildert, wie seine Frau ihm erscheint, wie er an ihrem Blicke sich wahnsinnig starrt. Wie sie ihm zulächelt. „Die Zähne, die Zähne. Greifbar waren sie vor mir: lang, schmal und unnatürlich weiss.“ Er sehnt sich nach ihnen in wilder, leichenschänderischer Sinnlichkeit. Da tritt sein Diener ins Zimmer und flüstert ihm zu, dass man ein geöffnetes Grab, einen entstellten, ins Leichentuch gewickelten Körper gefunden hätte, der noch keuchte, noch pulsierte, noch lebte. „Er richtete meine Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand an der Wand. Ich blickte darauf hin: es war ein Spaten. Mit einem Schrei stürzte ich an den Tisch und ergriff ein Kästchen, das darauf stand. Ich konnte es nicht öffnen, bei meinem Zittern glitt es mir aus der Hand, fiel schwer und sprang entzwei, und heraus rollten einige zahnärztliche Werkzeuge, untermischt mit 32 schmalen, weissen Gegenständen, die aus Elfenbein zu sein schienen.“

Liegt ein Zusammenhang zwischen Poe und Rossetti vor? Die Vermutung drängt sich auf, weil er in manchen seiner Bilder sich ganz seltsam mit Poeschen Gedanken berührt, und weil auch die merkwürdige Geschichte von der Exhumierung seiner Gedichte von Poe ersonnen sein könnte. Zunächst kleideten sich die Poeschen Gedanken freilich in das Gewand der Vita nuova. Rossetti trug ja nicht nur den Vornamen Dante. Er sah nach dem Tode Elisabeths in dem Schicksal des grossen Florentiners gewissermassen sein eigenes vorgebildet. So wurde Elisabeth Siddal ihm zur Beatrice Portinari. Er malte die wunderbare Salutatio Beatricis in Eden, und die Salutatio Beatricis in Terra; malte die Scene, wie Beatrice auf dem Balkon ihres väterlichen Palastes still und leidlos ins Jenseits hinüberträumt; malte den Liebesgott, der Dante an das Sterbelager der Toten führt;

Beatrice, wie sie am Jahrestag ihres Todes, ein zartes, stilles Phantom, dem Geliebten erscheint.

Erst später löst sich der Zusammenhang mit Dante, und diese späteren Werke haben dann gar keinen erzählenden Inhalt mehr. Statt vielfiguriger Bilder malt er nur noch solche, aus denen eine einzige Frauengestalt — der Poesche Spirit — mit grossem, sinnlich glühendem, wie im Glanz der Verwesung phosphoreszierendem Auge uns anstarrt. Er zeigt diese Frau als „Blessed Damozel", wie sie des Geliebten denkend vom Himmel auf die Erde herabblickt, Lilien im Arm, von Engelchören umgeben. Oder sie erscheint als Sibylle, mit düsterem, rätselvollem Auge ins Unendliche starrend. Oder sie verwandelt sich in Lilith, „Adams erste Frau, nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren". Proserpina, Fiammetta, La Ghirlandata, Astarte Syriaca, Desdemona, Mariana, Beata Beatrix, Aurea Catena, Pomona, La Donna della finestra lauten andere Unterschriften. Nichts geschieht auf den Bildern. Die Dame hält nur einen Fächer, einen Spiegel, ein Buch, sie kämmt ihr Haar, sie hat die Hände übereinandergelegt, sie träumt. Und doch scheint von den Händen, den Augen und Lippen ein magnetisches Fluidum auszuströmen. Denn alle Begehrlichkeit seiner Sinne giesst Rossetti in die Formen hinein. Er malt „la bella mano" — da ist der ganze Inhalt des Bildes die Empfindung einer weichen, weissen langen Hand, deren Berührung erschauern macht, malt Venus Astarte, da ist der ganze Inhalt die Empfindung eines schlanken Halses, der unter wahnsinnigen Küssen sich zurückbiegt; malt die Frau mit dem Spiegel, da denkt man an einen Menschen, der seinen Kopf in diese Haare presst und bebend die berauschenden Düfte einsaugt. Stets ist die Liebesgöttin Rossettis ein gewaltiges Wesen von grausamer, beunruhigender Schönheit. Mächtig ist der Leib. Wogendes, dickes, kastanienbraunes Haar flutet tief in Stirn und Nacken hernieder. In verzehrendem Feuer, in dunklem, nervösem Verlangen lechzen die Augen. Zu dämonischen Küssen bäumen sich die schwellenden Lippen. Alle Taumel der Musik — geisterhaftes Orgelspiel oder die weichen, schmelzenden Klänge der Laute — auch betäubende Gerüche von wundersamen Blumen, von Rosen und Hyazinthen,



Dante Gabriel Rossetti. Salutatio Beatricis in Terra.
(Mit Genehmigung von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

müssen den Zauber der Bilder steigern. Man möchte sagen: der Inhalt seiner ganzen früheren Kunst hat sich zu grossen Symbolen verdichtet. Vorher brauchte er Handlungen und Gebärden, Paare, die sich küssten und aneinanderschmiegten. Jetzt suggeriert er durch eine einzige Frauengestalt die Idee aller Sinnlichkeit, die es auf Erden giebt.

Man hat auch diese Köpfe noch alle in Zusammenhang mit Elisabeth Siddal gebracht. Man hat gesagt, die Erinnerung an sein kurzes Liebesglück habe seit 1863 den ausschliesslichen



Dante Gabriel Rossetti. Salutatio Beatricis in Eden.
(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Inhalt von Rossettis Kunst gebildet. Doch ganz richtig scheint das nicht zu sein. Es hat sich bei Rossetti mit dem Amoroso in seltsamer Weise der Blagueur gemischt. Schon in seiner Jugend, bemerkt Hunt tadelnd, hätte er, während er seine biblischen Bildchen malte, die obscönsten Witze über Religion gemacht. Nach dem Tode seiner Frau liess er die Verse, die er ihr gewidmet hatte, mit ihr einsargen, und nach 7 Jahren grub er die Gedichte aus, obwohl er die Urschrift wahrscheinlich im Schreibtisch hatte. Rossetti liebte es, durch Extravaganzen von sich

reden zu machen, und dankt die vielen Millionen, die er für seine Werke einnahm, zum Teil diesem romantischen Nimbus, der seinen Namen umwob. So sah er es auch gern, wenn in den Blättern erzählt wurde, dass seine Kunst der „Verkehr mit einer Toten“ sei, dass die Traumgestalt seines verstorbenen Weibes sein ganzes Denken beherrsche. Doch seltsamerweise haben die Bilder, die zu Lebzeiten Elisabeths und unmittelbar nach ihrem Tode entstanden, ausser dem wallenden Haar sehr wenig mit dem eigentlichen „Rossettikopf“ gemein. Die Linien des Gesichtes noch in der „Fair Rosamond“ sind ganz anders. Da malte er 1868 das Portrait der Mrs. William Morris: die wunderbaren Hände übereinandergelegt, Buch und Blumen daneben. Und hier zum ersten Mal taucht der Typus auf, der nun der herrschende wurde. Weniger Miss Siddal als Mrs. Morris scheint die Seele von Rossettis Kunst zu sein. Man denkt wieder an Poe, an die Geschichte in „the valley of the Many-Coloured grass“, wo aus der Asche des gestorbenen Weibes sich wie ein Phönix der blühende Leib einer anderen erhebt, der die Erstgeliebte einen Tropfen ihres Blutes gegeben. Doch im Grunde thut das ja nichts zur Sache. Mögen die Modelle Rossettis noch so häufig gewechselt haben, so bleibt doch die Thatsache, dass nie vorher in England Bilder von so vibrierender Sinnlichkeit gemalt wurden.

Rossetti darf so wenig wie Leonardo da Vinci ausschliesslich als Maler gewürdigt werden. Er war auch ein Dichter, war ein vornehmer Mensch, von einer Kultur des Nervenlebens, wie sie nur die Raffiniertesten haben. Das befähigte ihn, Empfindungsnüancen, erotische Feinheiten zum Ausdruck zu bringen, wie noch keiner vor ihm. Gewiss gab es auch unter den alten Meistern grosse Dichter der Frauenhand. Parmeggianino ist an erster Stelle zu nennen. Doch solche schönen, bleichen, sinnlichen Hände mit so feinen Nägeln und so zitternden Fingern, die bald ruhig über der Brust gekreuzt sind, bald tändelnd über eine goldene Kette gleiten oder traumverloren in Rosen wühlen, hat keiner vor Rossetti gemalt. Man denkt an die Verse von Salus:



Dante Gabriel Rossetti. Der Liebesbecher.

Diese Hände, diese bleichen, schlanken,
Diese Finger, diese schmalen, kalten,
Die sich schmerzlich ineinanderfalten,
O ich fühl's, dass sie am Leben kranken.

Lilienstengel, die in Keuschheit schwanken,
Schlanker Gläser zarte Duftgestalten
Sollten diese weissen Finger halten,
Künstler sollten ihrer Schönheit danken.

Eines Seidenkleides ernste Falten,
Eines Dolches Stahl, den spiegelblanken,
Müde Locken, die vom Haupte sanken,

Sollten tändelnd diese Finger halten,
Sollten kühl sich um die sehnsuchtskranken
Bleichen Schläfen eines Dichters ranken.

Neben dem Zauber der Frauenhand besingt er den sinnlichen Duft des Haares. Auch hierin gingen ihm ja die alten Meister voraus. Man denkt an Palma vecchio vor dieser Lilith, die mit so grosser, schöner Geste sich das breit auseinandergelegte Haar kämmt. Doch die Erinnerung an Palma zeigt auch, wie kalt animalisch die alten Klassiker neben diesem überfeinerten Modernen sind. Ihm ist das Frauenhaar, wie es in weicher Wellenlinie auf die Schultern herabfällt, wie es sich kräuselt und ringelt, wie es flattert und wogt, die Quelle immer neuer Begeisterung. Perlen, die wie Sterne leuchten, funkeln aus dem kastanienbraunen Dunkel hervor.

Von Frauenlippen hat er selbst oft gesungen, von Lippen, die, „ineinandergeschmiegt und -gebissen, bis der Schaum gewürzt ist mit Blut“, von „grausam rotem Mund, der einer Giftblume gleicht, schlürfend mit weissem Zahn der Adern Saft“. Und es ist erstaunlich, wie er in seinen Bildern diese Psychologie des Mundes giebt. Belot in seinem Roman „la bouche de Madame“ ist wohl der Einzige, der in Worten Aehnliches zu umschreiben suchte.

Dabei ist die Schönheit von Rossettis Frauen keineswegs nur physisch. Das Auge weilt kaum auf den vollen, weissen Armen, auf dem schneeig schimmernden Busen. Es ist ge-

bannt, beunruhigt durch diesen Blick, in dem ein vulkanisches Feuer lodert. Rossetti (wenn man absieht von einigen Werken seiner letzten Zeit, in denen er bedenklich an jene Sweetigkeit streift, durch die ihn später seine Nachahmer trivialisierten) steht als Meister psychischen Ausdrucks den Allergrössten zur Seite. Wie er im Portrait seiner Mutter die stille Gelassenheit, den Seelenfrieden einer alten Dame mit wunderbarer Versenkung malte, setzte er in seinen erotischen Bildern das Körperliche ganz in seelische Stimmung um. Er zeichnet zunächst ein Bildnis. Dann accentuiert er die Kinnbacken, bis sie etwas Grausames, Dämonisches bekommen; accentuiert die Grösse der Hände, bis sie eine männermordende Kraft zu haben scheinen; legt in das Auge etwas Düsteres, Sinnebenebelndes hinein. Mag es mild und gütig, wie bei der Blessed Damozel, oder trostlos, wie bei der Proserpina, blicken, mag es ins Leere starren, oder wie ein Dolch sich ins Herz bohren — Rossettis Frau ist immer die femme fatale. Sie gleicht der Nixe der französischen Fabel, die so schön war, dass jeder Mann sie liebte, um zu sterben, sobald er sie in seine Arme geschlossen.



Dante Gabriel Rossetti. Mariana.

Die Farbe steigert noch die glühend sinnliche Wirkung. Denn Rossetti hat sich von dem altertümlichen Stil seiner ersten Zeit bald befreit. Nur in den fünfziger Jahren schwärmte er für das Spröde und Eckige, für den Goldglanz alter Miniaturwerke, für die milde Schönheit Fiesoles, und erreichte damals eine satanische Wirkung, indem er in die Formen des gottseligen Mönches seine perversen Empfindungen presste. In seinen späteren Werken sind die Farben ebenso rauschend wie die Leiber mächtig und die Bewegungen breit. Giorgione, der venezianische Canzoniere, dem er in seinem ganzen Wesen so ähnelt, hat ihm die Koloristik gegeben. Alle seine Bilder sind von einer wunderbaren tiefen, feurigen Glut. Strahlendes Blau, heisses, loderndes Rot und leuchtendes Grün fügen zu immer neuen Harmonieen sich zusammen. Aus der Art, wie er Kornblumen, klatschroten Mohn oder weisse Nelken plötzlich irgendwo auftauchen lässt, spricht ein Malertemperament ersten Ranges.



Dante Gabriel Rossetti.
Proserpina.

All das musste auf die Engländer fascinierend wirken. Ein Mensch, dessen Vorfahren nicht Stout, sondern Vesuvwein tranken, hatte katholische Sinnenglut, katholischen Mystizismus in den kalten, nebligen Norden, in das rationalistisch-protestantische England getragen. In ein warmes, von stark duftenden Blumen gefülltes Treibhaus glaubte man zu treten, berauschte

sich an dem exotischen Duft der Werke, an dieser schwülen, überhitzten Erotik, die doch wieder so englisch war, da ihr alles Brutale fernblieb, so englisch, da sie nicht mit lebenden Geschöpfen, nur mit Traumgestalten verkehrte. So hebt mit Rossettis Auftreten ein neuer Abschnitt in der Kulturgeschichte Englands an. Die Sonne Italiens hatte für kurze Zeit über der „Ideen-, Symbol- und Nebelwelt" des Nordens geleuchtet. Einen Strahl zu erhaschen von dem fremden Licht, wurde seitdem das Bemühen der Besten. Ruskin, dessen ganze Lebensarbeit darauf ausging, ein wenig von der Schönheit des Südens in das Grau des nordischen Alltags zu tragen, ist ohne Rossetti undenkbar. Swinburne kam, dessen ganze Poesie eine lateinische Renaissance ist, durch angelsächsischen Nebel gesehen. Es kam das „Oxford Mouvement", jene katholische Bewegung, die von Newman und Pusey ausging. Als Maler suchte sich Burne Jones durch dorniges Astwerk, durch krauses Gestrüpp hindurch den Weg in die Sonnenwelt Rossettis zu bahnen.

Burne - Jones.

Aus dem jungen Wagner wurde der alte, aus dem Dichter des Tannhäuser der des Parsifal. So verhält sich Burne Jones zu Rossetti, wie christliche Askese zu vulkanischem Sinnenrausch. Oder man könnte auch sagen: er geht hinter Rossetti her, wie van Dyck hinter Rubens, wie die Ermattung hinter der Leidenschaft, wie die Asche hinter der Flamme. Er hat ein Bild gemalt „Liebe in den Ruinen". Da, wo einst eine Welt gelebt, wo Menschen herzten und küssten, haben zwei Wesen sich niedergelassen. Auch sie lieben sich. Doch von den Säulen, die einst hier sich erhoben, sind nur verwitterte Fragmente, von den Rosen, die da blühten, nur vertrocknete Aeste übrig. So ist auch die Liebe dieser Spätgeborenen nur noch entsagendes Schluchzen, das traurige Sichanhauchen zweier Seelen. Aengstlich wie in Gespenstergrausen drücken sie sich an sich. Ihre Körper sind tot, nur die Herzen leben, und sie sind müde, müde. Das Bildchen „Phyllis und Damophon" ist eine Paraphrase desselben Textes. Ein Mädchen umschlingt einen Jüngling, blickt ihn verzehrend an. Doch traurig kehrt er sich ab. Wie Joseph vor der Potiphar flieht er. Und kennt man diese beiden Werke, so kennt man den Stimmungsgehalt der ganzen Kunst des Burne Jones. Auf die himmelhoch jauchzende Liebe folgt die zum Tode betrübte, die sterbende Müdigkeit, fröstelndes Erschauern. Der schöne Vampyr, den Rossetti malte, hat sein Werk vollendet. Das Blut der Männer ist ausgesaugt, ihre Kraft ist erloschen. Und die Frauen wissen, dass sie die Glut, die sie suchen, hienieden doch nicht mehr finden. Wie Pflanzen, die nicht begossen werden,

welken sie dahin. Sanft, gut und mild, sind sie doch alle um ihr Glück betrogen, haben die Empfindung, dass sie nur dazu da sind, in unaufgegangenen Knospen zu verkümmern. Ihre Lippen, bei Rossetti rot, sind bleich, die Wangen blass, die Gebärden müde. Grosse, seelenvolle Augen starren thränenschimmernd ins Leere. Ihre ganze Liebe ist ein traumhaftes Beben, ein unfruchtbares, sich selbst verzehrendes Feuer. Freud- und thatlos, bei elegischen Orgelklängen, verläuft ihr Leben. Nur wenn der Abend kommt, wenn die Sonne scheidet, führen sie zu traurigen Weisen melancholische Tänze auf. Oder sie steigen nach dem einsamen Weiher nieder, um dort in den Fluten scheu ihre inutile beauté zu betrachten. Ueber die



Edward Burne-Jones.
König Cophetua und die Bettlerin.
(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

Natur sogar ist dieses Leidende gebreitet, als ob man am Ende einer Schöpfung stehe. Denn nie giebt es bei Burne Jones jene saftstrotzenden, sinnlich aufgetriebenen, in tropischen Farben glühenden Pflanzen, die Rossetti malte. Sie sind bei ihm angegriffen und überblüht: dunkler Epheu und welke Rosen, die sich melancholisch an altem Gemäuer emporranken.

Mit dem Weltschmerz Hand in Hand pflegt immer die Frömmigkeit zu gehen. Auf das Freudenhaus folgt das Kloster. Unfähig, noch irdische Wonnen sich zu bieten, lechzt man nach mystischen Genüssen. Eine solche Epoche war die Zeit der sterbenden Antike. Man hatte hienieden sich ausgelebt. Die Rosen Aphroditens waren welk. So fand man im Christentum einen neuen Schauer, entdeckte im Weihrauch ein angenehmes Beruhigungsmittel für die gequälten Nerven. Eine ähnliche Stimmung war in den Tagen Savanarolas über die Welt gebreitet. Auch da war ein epikureisches Zeitalter vorübergerauscht. Man hatte sich den Magen verdorben, war matt und nahte deshalb wieder zögernden Schrittes dem Throne der mit kalten, weissen Blumen bekränzten Maria. Es ist bezeichnend, dass Burne Jones zu diesen beiden Zeitaltern, als christlich-asketische Elemente sinnenfroh-heidnische verdrängten, sich am meisten hingezogen fühlte. Ein Bild von ihm — Flamma Vestalis unterschrieben — stellt eine antike Priesterin dar, die den Rosenkranz betet. Und diesen Gedanken weiterspinnend, hat er dann alles behandelt, was die Welt an entsagungsvollen, weltschmerzlich traurigen Mythen kennt. Die sanften, blassen Märtyrerinnen des Christentums zogen ihn ebenso an wie die Kassandraweiber der Antike. Sein Lieblingsheld, den damals Swinburne, Tennyson und Comyns Carr zu neuem Leben erweckt hatten, war König Arthur: mit dem Zauberer Merlin, dem Graal und der Tafelrunde. Doch auch die altkeltischen Märchen in ihrer melancholischen Verträumtheit, der Roman de la Rose, die zarten Seelen-Aventiuren der provençalischen Liebeshöfe zogen ihn an. Ein junger Ritter lauscht etwa vor einer mittelalterlichen Stadt den Tönen der Orgel, die ein trauernder Genius spielt. Oder Merlin fühlt sein Blut erstarren, während Viviane die Verschwörungsformel spricht. Ein melancholischer

König blickt in schwärmerischer Verzückung zu der Bettlerin auf, die er zur Königin erkoren.

Um diese Werke zu schaffen, fragte Burne Jones die verschiedensten alten Meister um Rat, wählte aus dem Formenschatz der Vergangenheit das Zierlichste, Köstlichste aus. Dem Botticelli entlehnt er seine Florgewänder, dem Mantegna seine



Edward Burne-Jones. Le Chant d'Amour.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

schlanken Kavaliere in der spiegelnden Stahlrüstung, dem Perugino die nackten Füsschen seiner Engel, und dem Giotto die altertümliche Perspektive. Zackige Felsen, auf denen die schlank aufsteigenden Kastelle des Mantegna sich erheben, stehen neben den zittrigen Bäumen Peruginos. Fiesole und Piero di Cosimo, Ambruogio Borgognone und Pollajuolo, Melozzo da Forli und Carpaccio, der junge Rafael und die Musiv-

künstler von Ravenna geben in seinen Werken sich ein gespenstisches Stelldichein. Als Nordländer und Moderner legt er in ihre Figuren nur etwas Mildes, Versonnenes, sentimental Blasiertes hinein. Was bei den alten Meistern knospenhaft, straff und natürlich war, wirkt bei Burne Jones welk, artificiell und schlaff. Die Dryaden Botticellis sind in den Wald von Broceliande versetzt. Aus Francesco Gonzaga wird der König Kophetua, aus Perseus Hamlet, aus Dante, dem Feuergeist, ein hysterischer Troubadour. Der Georg Donatellos beginnt Verse Swinburnes zu sprechen. Man denkt an einen Blumentisch mit künstlich zubereiteter Erde, auf dem ein Sonderling exotische Pflanzen züchtet, sie täglich sorgsam mit lauem Wasser begiessend.

In dieser eklektischen Art, wie er die Schönheit nicht aus seiner eigenen Zeit, sondern aus vergilbten Büchern, aus aparten Kunstwerken nimmt, wie er im Nachgenuss aller Reize schwelgt, die die Kunst von Jahrtausenden geschaffen, scheint Burne Jones der Typus des Aestheten: das Gegenstück zu Gustave Moreau, auch zu Swinburne und Baudelaire. Aus allem scheint die Ueberfeinerung des Gourmets zu sprechen, der den rauhen Atem der Gegenwart nicht verträgt, nur die welken Blüten der Vergangenheit für schön genug hält, um mit ihnen sein Leben zu parfümieren.

Gleichwohl wäre es falsch, Burne Jones auf den müden Genussmenschen zuzuschneiden. Dem widerspricht schon die riesige Anzahl seiner Werke. Man möchte im Gegenteil sagen: er nimmt in der Rossettischule eine ähnliche Stelle ein wie in der Leonardoschule Luini. Der Sohn eines Holzschnitzers und Vergolders, hat er die Fingerfertigkeit des zünftigen mittelalterlichen Werkmeisters. Auf den verschiedensten Gebieten ist er thätig. Ein gewaltiger, nie rastender Arbeiter, setzte er die Anregungen in die Wirklichkeit um, die Rossetti, der vornehme Spross italienischer Kultur, gegeben.

Lange war er überhaupt nur dessen sklavischer Schüler. Seine Kunst war das Abbild eines Traumes — des Traumes von südlicher Schönheit, den Rossetti träumte. Als Oxforder Theologiestudent — zusammen mit Swinburne und Morris — war er



Edward Burne-Jones. Die Verzauberung Merlins.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

1856 mit Rossetti bekannt geworden, der damals mit Madox Brown die Wandbilder der Union Society malte. Einige Zeichnungen, die er dem Meister vorlegte, verrieten soviel Talent, dass ihn Rossetti als Gehilfen beschäftigte. Burne Jones folgte ihm nach London, und auch die Bildchen, mit denen er dort debutierte, waren noch ganz im Stil des Meisters gehalten. Bezeichnend sind besonders die 1860 entstandenen Aquarelle Clara und Sidonia von Bork, die sich von Illustrationen Rossettis kaum unterscheiden; ferner die „Puffspielerinnen“ von 1861 — Damen mit dem wallenden Haar und dem sinnlich schönen Hals, den Rossetti liebte. Selbst in den Bildern „Merlin und Nimue“, „Sleeping Beauty“, „Music“ und „die Schmiede des Vulkan“ kündigt sich eine persönliche Note nur in dem Anflug leiser Traurigkeit an. Die Formen- und Farbenanschauung ist noch ganz von Rossetti abhängig. Tiefblaue und rote Gewänder, tiefblauer Himmel und tiefgrüne Berge stimmt er ganz wie dieser auf rauschende Accorde zusammen. Duftige Blumen — Rosen und Hyazinthen — sind rings angehäuft. Nebenbei verraten die lagernden Gewandfiguren, die er gerne bringt, dass er ausser von Rossetti auch von Phidias, von den Tauschwestern des Parthenongiebels gewisse Eindrücke empfangen hatte.

1862 weilte er dann in Italien. Während Rossetti, der Italiener, sich begnügte, im Nebel Londons von seiner Heimat zu träumen, sah Burne Jones, der Engländer, der ouvrier, dort der Wirklichkeit ins Auge. In der Gesellschaft Ruskins betrachtete er die alten Meister, und seit seiner Rückkehr lässt sich verfolgen, dass sich der Zusammenhang mit Rossetti mehr und mehr löst. Statt seines Lehrers beginnen die grossen Toten auf ihn zu wirken, und seine Kunst, bisher von Rossetti befruchtet, wird nun eine Synthese aller Stile, die seit den Tagen Justinians geblüht. Mit den Formen aller Jahrhunderte jongliert er, weiss die verschiedensten Gewänder mit verblüffender Sicherheit zu tragen. Betrachtet man z. B. das Bild „Green Summer“ von 1864 — mit den rosenumkränzten Frauen und Jünglingen, die in alten Miniaturwerken lesen, träumen oder Musikinstrumente spielen, so meint man, einen Meister der altkölnischen Schule, einen Zeitgenossen Stephan Lochners zu sehen. Andere Arbeiten,

wie die Jahreszeiten, die Flora und Luna, wirken wie Umschreibungen Correggios. Pausbackige Amoretten flattern durch die Luft. Nackte Weiberkörper leuchten aus zartem Helldunkel auf. Wieder andere haben die venezianische Schönheit des Sebastiano. Breit und rund sind die Bewegungen, majestätisch die wallenden Gewänder. Ja, manchmal berührt er sich sogar mit dem Klassizismus Leightons.

Denn die „goldene Treppe" ist eine Sammlung von Bewegungsmotiven in ganz Leightonschem Sinne. Die Treppe giebt ihm Gelegenheit, an 15 jungen Mädchen, von denen jede anders ihre zierlichen Füsschen bewegt, die mannigfaltige Schönheit antiker Draperiemotive darzuthun. Doch namentlich die Gotik, das endende Quattrocento beherrschte sein Denken. Mit Reproduktionen nach Werken dieser Epoche war seine



Edward Burne-Jones. Die goldene Treppe.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

Werkstatt gefüllt. Und es genügt nicht, darauf hinzuweisen, dass die Nymphen und hieratisch feierlichen Engel, die römischen Kriegsknechte und stahlgepanzerten Ritter, die man so häufig auf seinen Bildern sieht, aus der Primavera und dem Magnifikat Botticellis, aus den Eremitanerbildern, dem heiligen Georg und der Madonna della vittoria des Mantegna stammen. Erstaunlich ist überhaupt, mit welch fliessender Gewandtheit er die Sprache der Spätgotik spricht, mit welcher Sicherheit er alle Elemente dieses Stiles meistert.

Das heisst: Das Format seiner späteren Bilder ist in der Regel ganz hoch und steil. Und in einen solchen Raum konnten naturgemäss nur hohe, schlanke, lang emporgereckte Gestalten passen. Oft sind es Einzelfiguren, entsprechend denen, wie sie auf altvenezianischen Altarwerken, etwa des Bartolommeo Vivarini vorkommen. Doch auch wenn mehrere vereinigt sind, zerfällt das Bild dermassen in lotrechte Streifen, als ob unsichtbare Pilaster die Gestalten trennten. Einen scharfen rechten Winkel zu diesen Vertikal-Linien ergeben die liegenden Figuren, bei denen gleichfalls jeder Schwung, jeder Contraposto der Hüften, jedes weiche Emporziehen der Kniee vermieden ist. Bilden Bäume den Hintergrund, so sind deren spitze, sich verschlingende Aeste häufig so stilisiert, dass sie einen gotischen Spitzbogen über den Gestalten formen. Nacktes ist selten, da es in seiner physischen Schönheit zu dem psychischen Grundcharakter dieser Kunst nicht passt. Kommt es ausnahmsweise vor, so sind auch in diesem Fall die Körper nie üppig und voll, sondern ganz pilasterhaft: hüften- und busenlos. Die Schenkel sind ins Unnatürliche verlängert. Die Schultern fallen nicht ab, sondern sind erhöht, so dass das Köpfchen darüber sich genau der Form eines schlanken Spitzbogens einordnet. Doch weit lieber als mit nackten Körpern arbeitet Burne Jones mit Draperieen, die dann nur ausnahmsweise — wie bei der goldenen Treppe — in ihrer klassischen Ruhe an die Kannellierungen antiker Säulen, weit häufiger mit ihrem spitzen, knittrig starren Gefältel an die Kupferstiche Martin Schongauers mahnen. Bei Männern kommt ausser dem langen Mantel besonders die Stahlrüstung vor: jene eng anliegende, den Körper wie ein Tricot umspannende



Edward Burne-Jones. Pan und Psyche.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

Rüstung, die man aus den Bildern Mantegnas und Signorellis kennt. Die Frauen tragen Gewänder, deren Falten so lotrecht fallen, als hätte er nach schweren, nassen Stoffen gearbeitet. Die Beine sind nie breit auseinandergestellt, sondern stets geschlossen, und balancieren gewöhnlich auf der Fussspitze, was den Eindruck des Aetherischen, Schwebenden steigert. Die Arme sind für den Gotiker unbequem, da sie dem pilasterhaften Eindruck

des Körpers schaden. Deshalb macht sie Burne Jones womöglich unschädlich. Sie sind unter dem Mantel verborgen oder auf den Rücken gelegt, oder auf der Brust verschränkt, oder sie hängen schlaff wie tot von den Schultern herab. Entfernen sie sich ausnahmsweise vom Körper, so bewegen sie sich nie in die Breite, sondern die Hand ist entweder in spitzem Winkel an das Kinn gelegt oder lotrecht — wie bei der „Wahrheit“ Botticellis — erhoben. Was bei den Menschen die Arme, sind bei den Engeln die Fittiche. Da auch sie, den Prinzipien der Gotik gemäss, nie zur Seite sich strecken dürfen, machen die Engel des Burne Jones oft den Eindruck, als ob sie an einem unsichtbaren Galgen hingen. Entweder hängen die Flügel ganz schlaff herab oder sie sind kerzengerad in die Höhe gerichtet, in der Weise, dass jede einzelne Feder die Form eines Miniaturspitzbogens annimmt.

In ähnlichem Sinn ist alles Beiwerk gewählt. Wellige Ebenen, Berge mit getragenen Linien, mit Buschwerk, Feldern und Wiesengrün kommen auf den Bildern des Burne Jones nie vor. Es giebt nur Felsen, die, alles Pflanzenschmucks entkleidet, nackt ihr zackiges Formengerüst zeigen. Die Bäume haben keine runden Kronen. Es sind Cypressen, Lorbeerpyramiden, Lebensbäume und Tannen, die spitz, ganz obeliskenhaft aufsteigen. Gewöhnlich schneidet er aber überhaupt die Kronen ab und giebt nur die steilaufragenden, schlanken Stämme. Oder er stilisiert das Geäst, das spitze Blätterwerk verkrüppelter Weissdorn- und dorniger Rosenhecken so, dass es an das krause Linienspiel gotischen Mauerwerks erinnert. Bilden Bauten den Hintergrund, so sind es Türme und schlank aufsteigende Kapellen, gotische Burgen mit zackigen Zinnen und engen, schmalen, steil aufragenden Türen, und Burne Jones betont die Vertikalrichtung noch dadurch, dass er irgendwo ein vergittertes Fenster anbringt oder Baugerüste vor den Gebäuden aufrichtet.

Auch sonst handelt es sich immer um spitze, dünne, gerad aufsteigende oder lotrecht gesenkte Dinge. Malt er Tiere, so sind es dünnbeinige Windhunde und Hirsche mit gezacktem Geweih; Giraffen, Pelikane und Schwäne mit langem, schlankem, gerade emporgestrecktem Hals; Schlangen, die ganz lotrecht

sich aufrichten, und Pfauen, die ihren langen Schweif ganz lotrecht senken. Blumen und Früchte sind auf seinen Bildern nie rund. Rosen und Veilchen, Weintrauben und Melonen, Orangen und Pfirsiche hat er in seiner späteren Zeit nie mehr gemalt. Er kennt nur schlanke, weisse Lilien und dünne Korngarben, zarte Schneeglöckchen und spitze Krokus, steil aufragendes Schilf und zackige Artischocken. Auch die Schilde seiner Ritter sind — wie diejenigen, die bei Perugino die Engel halten — immer schlank, lang und herzförmig, lotrecht mit der Spitze auf den Boden gestützt. Runde Dinge, wie Räder — man vergleiche das Glücksrad — werden nur in solcher Verkürzung gegeben, dass man ausschliesslich die lotrechten Speichen sieht. Lanzen, Schwerter und Köcher, die nur lotrecht gehalten werden, lange Spitzbärte und spitze Kopfbedeckungen, Orgelpfeifen, brennende Kerzen und steil emporlodernde Flammen steigern noch die vertikale Wirkung.

Diese gotische Formensprache des Burne Jones hat auf die jungen Maler Englands bekanntlich fascinierend gewirkt. Er wurde der Abgott der Aestheten, die einen pikanten Reiz darin sahen, für das Schlanke, Dünne zu schwärmen, nachdem sie am Breiten, Runden sich satt gesehen. Es freute die vornehmen Damen (Lady Windsor, Mrs. Bonham, Mrs. Comyns Carr, Mrs. Drew), sich und ihre Kinder in der Pose perugineske Engel von Burne Jones portraitieren zu lassen. Ja, das ganze Leben stilisierte sich auf Burne Jones. Die Natur gab — wie Oskar Wilde sagt — wie ein geschickter Verleger in Tausenden von Exemplaren heraus, was ein Maler ersonnen hatte. Auf die Bilder des Burne Jones geht der Typus der modernen Engländerin zurück. Und doch war er selbst zu seinem Stil keineswegs aus Gourmandise gelangt. Er that nur dasselbe wie im 15. Jahrhundert Borgognone: er projizierte auf seine Oelbilder die Liniensprache, die er als Maler gotischer Glasfenster sich erworben hatte.

Denn auf diesem Gebiete liegt der Schwerpunkt seines Schaffens. Der frühere Student der Theologie war im Laufe der Jahre der bedeutendste Kirchendekorateur Englands geworden. Für die Philips Church in Birmingham, die St. Giles Church in

Edinburgh, die Christ Church in Oxford und die Johns Church in Torquai, für die Kirchen von Allerton, Easthampstead, Hawarden und Dundee, für die von Boston und New Port in Amerika hatte er umfangreiche Dekorationen zu liefern. Der Stil der meisten dieser Kirchen ist nun gotisch — war doch durch Ruskin eine neue Begeisterung für die Gotik erweckt worden. Für die gotische Kirche aber bedeutet das gemalte Glasfenster dasselbe wie für die Renaissancekirche das Fresko. Und Burne Jones hat das Verdienst, als Erster solche dekorativen Aufgaben mit gleich sicherem Stilgefühl wie in Frankreich Puvis de Chavannes gelöst zu haben.

Das heisst mit anderen Worten: Alle Künstler, die vor Puvis im Pariser Pantheon malten, hatten einfach den jeweiligen Stil der Oelmalerei auf das Wandbild projiziert. Sie schmückten — in ihren Oelbildern von Rafael oder Caravaggio beeinflusst — auch das Pantheon, das heisst einen hellenischen Tempel, mit Wandbildern, die eher für eine Kirche des Cinquecento oder der Barockzeit gepasst hätten. Puvis als Erster empfand, dass der Maler bei der Dekoration eines Gebäudes streng dem Stile des Bauwerkes sich anzupassen hätte. Also vermied er in seinen Fresken alles Ausladende, Runde, alle Wellenlinien, Bogen und Kurven, setzte sie ausschliesslich aus lot- und wagerechten Linien zusammen, die genau dem Linienzuge der Säulen und Architrave folgten. Ebenso lagen die Verhältnisse in England. Es war Sitte gewesen, aus Deutschland, gewöhnlich von der Münchener Hofglasmalerei, die Kirchenfenster zu beziehen. Wilhelm Kaulbach, Schnorr u. a. hatten die Zeichnungen zu liefern und ergingen sich dabei im nämlichen hohlen, gespreizt akademischen Cinquecentostil, den man aus ihren Oelbildern kennt. Gute Nerven sind nötig, um all die breiten, ausfahrenden Gesten innerhalb der schlank aufstrebenden Gotik zu ertragen. Rossetti, dem zuerst die ganze Geschmacksbarbarei zum Bewusstsein kam, der als Erster darauf hinwies, dass die Dekoration die harmonische Begleitung zur architektonischen Melodie zu sein hätte, fand keine Gelegenheit, das, was er fühlte, zu sagen. Burne Jones war der grosse Profiteur, der alles zur Ausführung brachte, was in Rossettis Feuerkopf rumorte.

Die Art, wie er den Glasfensterstil beherrscht, ist meisterhaft. Während die weichen Gestalten Kaulbachs und der deutschen Nazarener nur wie undeutliche, verschwommene Massen wirken, gab Burne Jones dem Glasfenster die klare, dekorativ wirksame Linie wieder. Auf die weiteste Entfernung sind die Figuren sichtbar. Scharfe Umrisse umgrenzen sie. Deutlich markieren sich die kühn nebeneinandergesetzten und doch harmonischen Farben. Auch in der Landschaft ist alles Formlose vermieden. Nur Dinge mit mächtigen, weithin sichtbaren Linien kommen vor. Und diese Linien folgen aufs genaueste dem gotischen Konstruktionsgefüge der Bauten. Man betrachte etwa die Anbetung der Könige und die Kreuzigung, die er 1887 für die Philips Church in Birmingham zeichnete. Da steht in der Luft ganz perpendikulär ein Engel mit lotrecht gesenkten Flügeln und einem Mantel, der in ganz lotrechten konkaven Falten herabfliesst. Fast neun Kopflängen — dem Prinzip der schlank auf-



Edward Burne-Jones.
Flamma Vestalis.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

steigenden Gotik entsprechend — haben die Gestalten der Hirten, die einen lotrecht stehend, die anderen ganz kerzengerade knieend. Das Kind sitzt nicht, sondern steht auf dem Schosse Marias und hebt ganz lotrecht die Hand empor. Schlanke, dünne Bäume wachsen im Hintergrunde auf. — Bei der Kreuzigung giebt das Leitmotiv das steil emporsteigende Kreuz. Ergänzt wird der Eindruck des Vertikalen durch die Lanzen der Kriegsknechte und durch die Fahnen der Ritter, die nicht breit in der Luft flattern, sondern schlaff wie vom Regen durchnässt herabhängen. Das Fenster, das er 1882 für die Dreieinigkeitskirche in Boston entwarf, zeigt die Erbauung des salomonischen Tempels. Salomo, kerzengerade aufgerichtet, nimmt von einem schlanken Ritter das Kirchenmodell in Empfang. Männer stehen dabei mit Bärten, die ganz geradlinig herabfliessen, und mit Mänteln, die ganz lotrecht Falten werfen. Die Lanzen der Ritter und die Saiten der Harfen, die die Engel halten, steigern den Eindruck des Vertikalen.

Doch nicht nur in der gotischen Epoche wusste er wie ein alter Meister Bescheid. Je nach dem Stil der zu dekorierenden Bauten ist auch der Stil der Bilder immer ein anderer. Für eine Renaissancekirche entwarf er ein Fresko „Der Glaube“. Da sieht man eine Nische mit Säulen, Laubwerk und Putten, und inmitten dieser Scenerie steht eine mächtige Gestalt in der breiten Pose, die Moretto liebte. Die amerikanische Episkopalkirche in Rom ist im Stil der ravennatischen Bauten gehalten. Also dekorierte sie Burne Jones mit Mosaiken. Die Compagnia Venezia e Murano leitete die Ausführung, und das Bild mit dem Lebensbaum, das die Apsis schmückt: ein bartloser Christus als Mittelfigur, die ganz archaischen Gestalten Adams und Evas zur Seite, trifft in seinen ernsten, feierlichen Linien den Charakter des alten Musivstils so wunderbar, wie ein Moderner, ohne Kopist zu werden, einem alten Stile nur folgen kann. Bis auf die Inschriften erstreckt sich sein Stilgefühl. Denn wie er für die Inschriften der Glasfenster die steilaufsteigenden gotischen Majuskeln der Gutenbergzeit wählte, ist bei den Mosaiken der Paulskirche die klassische Antiqua der frühchristlichen Manuskripte verwendet. In allen Fällen hat er fast mathematisch be-

rechnet, wie die Bilder sein müssten, um in allen Einzelheiten zu dem Stil der Bauten zu stimmen. Und in diesen Anregungen, die er als Dekorateur gegeben, liegt überhaupt seine bleibende Bedeutung.

Denn der Dekadent Burne Jones, der Maler melancholischer Legenden, kann uns wenig mehr sagen. Aus dem Weichlichen,



Edward Burne-Jones. Das Schreckenshaupt.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

Kraft- und Thatlosen, Trost- und Hoffnungslosen, aus dem Schwelgen in müden, wehmütig entsagungsvollen Empfindungen sind wir glücklich heraus. Nietzsche hat uns von Schopenhauer erlöst, uns neue grosse, positive Ziele gezeigt. Und da kommt uns Burne Jones wie der entkräftete Merlin vor: entkräftet durch Büchergelehrsamkeit, nicht aus dem Leben, sondern aus ver-

gilbten Folianten den welken, modrigen Duft seiner Werke saugend. Auch in der gotischen Formensprache, die ihn zu Lebzeiten so beliebt gemacht, werden spätere Zeiten nichts sehr Verdienstliches sehen. Denn schliesslich ist es Geschmackssache, ob man eine gerade Linie oder einen Spitzbogen für schöner halten will als einen Kreis oder eine Kurve. Obendrein ist Burne Jones zu diesem altertümlichen Stile ja nur deshalb geführt worden, weil er eine moderne Architektur nicht vorfand. Da der Stil der Bauten, die er zu dekorieren hatte, ein archaisierender war, konnte er nur eine altertümelnde, geziert manirierte Kunst erzeugen. Aber wichtig für England, auch für den Kontinent war, dass er parallel mit Puvis de Chavannes und unserem Hans von Marées nach einer langen Zeit stilloser Zersplitterung wieder auf den Zusammenhang der Künste hinwies. Ein Bild soll ein Bild sein, Es soll schmücken. Der ganze Raum soll ein Kunstwerk sein. Nur das einheitliche Zusammenspiel der Künste ergiebt Schönheit. Dass er das aussprach und in seinen Werken bewies, bringt ihn mit der dekorativen Farbenanschauung der Gegenwart in ebenso engen Zusammenhang wie mit der kunstgewerblichen Bewegung, in deren Zeichen wir stehen.



Edward Burne-Jones. Der Spiegel der Venus.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

Morris und das Kunstgewerbe.

Das Kunstgewerbe hatte in England ganz dieselbe Leidensgeschichte wie allerwärts durchgemacht. Die Menschen des Rokoko umgaben sich mit schönen Dingen, weil ihr körperliches und geistiges Wohlbefinden es forderte. An feine ästhetische Genüsse gewöhnt, konnten sie nichts Rohes, nichts Plebejisches ertragen. Jedes Stück, das sie um sich hatten — mochte es um Möbel oder Schmucksachen, um Bilder oder Tafelbestecke sich handeln — musste ein Kunstwerk, ein apartes Juwel sein. So erklärt sich der künstlerische Stil, der damals alle Lebensäusserungen durchdrang. Man kann, wenn man die Kunst des Rokoko schildert, nicht gesondert die Malerei und die Plastik, das Kunstgewerbe und die Baukunst behandeln. Man hat zu zeigen, wie „alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt“. Denn jedes Ding, schön im einzelnen, war doch zugleich Teil einer grossen, einheitlichen Harmonie. Die Kunst war ein geistvolles Zusammenspiel dekorativer Elemente. Also gab es auch für den Künstler kein abgesondertes Fach. Boucher beherrschte nicht nur alle Zweige der Malerei, stellte nicht nur seinen Mann, mochte es um Staffelei- oder Deckenbilder, um Surporten oder Tischkarten, um Wagentüren oder Bildnisse, um Theatervorhänge oder Gobelins, um Oel, Radierung oder Pastell sich handeln. Alles, was die Kunst liefern kann, um das Leben mit vornehmem Glanz zu umweben, machte er. Er arrangierte Ballette und entwarf dazu selbst die Kostüme, er lieferte Vorlagen für Elfenbeinschneider, Goldschmiede und Schreiner, zeichnete Tapeten, Möbel, Sänften und Büchereinbände, Fächer und Geschmeide, modellierte Porzellanfiguren, Uhren und Kaminver-

zierungen, Vasen und Leuchter. Maler und Tapezierer, Theaterregisseur und Schneider, Tischler und Juwelier waren in der Person eines einzigen Künstlers vereinigt.

Dass mit dem Schlusse des 18. Jahrhunderts das alles so anders wurde, erklärt sich aus den sozialen Umwälzungen, die sich damals vollzogen. Das Bürgertum war seit dem Zusammenbruch der alten Kultur die führende Macht geworden, und eigentlich ästhetische Bedürfnisse waren in diesen Kreisen zunächst nicht vorhanden. Malerei und Plastik — in Gottes Namen. Die vermochte man zu schätzen, weil es möglich war, sie in den Dienst ausserartistischer Zwecke zu stellen. Die Historienmalerei war nützlich, weil sie zur Verbreitung geschichtlicher Kenntnisse und zur Stärkung der Vaterlandsliebe beitrug. Genrebilder wurden geschätzt, weil sie über die Sitten fremder Völkerschaften unterrichteten und durch Vorführung melodramatischer oder humoristischer Episoden dem Ausstellungsbesucher eine Thräne der Wehmut oder ein überlegenes Lächeln entlockten. Die Landschaften erfüllten die Aufgabe von Ansichtspostkarten, mussten, um Beifall zu erwecken, geographisch merkwürdige Punkte vorführen, während die Plastik zur Massenproduktion von Fürstenstatuen, zur öden Verherrlichung politischer Ereignisse verdammt ward. Und das Kunstgewerbe — das war gänzlich zwecklos. Denn es will ja nichts anderes als der Verschönerung des Lebens dienen. Solche Anforderungen aber wurden nicht gestellt. Der Archäologie-Professor sprach über griechische Statuen, und auf seinem Büchergestell stand die schundige Gipsbüste eines Pifferaro. Der Kunsthistoriker begeisterte sich amtlich für Rafael und hatte über seinem Schreibtisch einen abscheulichen Oeldruck. Mit einer kunstwissenschaftlichen Bildung, wie sie frühere Epochen nicht hatten, ging eine ästhetische Bedürfnislosigkeit parallel, die ebenfalls in früheren Epochen etwas Unerhörtes gewesen wäre. Und selbstverständlich konnten sich da die Künstler mit so gleichgiltig gewordenen Dingen nicht mehr abgeben. Es kam in allen Ländern zur Trennung „hoher“ und „niederer“ Kunst. Die Maler standen als Historienmaler, als Genremaler und Landschafter im Adressbuch verzeichnet. Der Historien-

maler dünkte sich mehr als die Vertreter der „untergeordneten Fächer“, und alle drei Kategorieen blickten als „freie Künstler“ mit verächtlichem Nasenrümpfen auf den Kunsthandwerker herab, der seinerseits versimpelte, weil ihm der Kontakt mit den ästhetisch Geschulten fehlte. Die einzelnen Stationen des



Edward Burne-Jones.
Aus dem Cyclus: „Der heilige Georg“.
(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

Passionsweges sind hier nicht zu verfolgen. War im ersten Viertel des Jahrhunderts alles armselig und kahl, so brachte das zweite Viertel das aufgedonnerte Schaustück. Der Handwerker war im Laufe der Jahre zum Sklaven des Fabrikanten geworden, und das Fabrikantentum setzte wie allerwärts jene

fürchterlichen Erzeugnisse in die Welt, die durch protzige Fassade und aufgeleimte Ornamente über ihr schlechtes Material, ihren konstruktiven Wahnsinn hinwegtäuschten. Statt Echtheit und Einfachheit herrschte Surrogat und Schwindel. Aus Pappe und vergoldetem Gips wurden für das Bürgerhaus die Dinge hergestellt, die einst in den Königsschlössern aus Marmor und Bronce waren. Wahre Ungeheuer mit ihrem figürlichen Schmuck und ihrem sinnlosen Aufbau waren die Oefen. Ueber den Türen wie vom Plafond grinsten aufgepappte Gesimse aus greulich bemaltem Stuck hernieder, die zwar jeden Augenblick drohten den Bewohnern auf die Köpfe zu fallen, die man aber duldete, weil sie so prunkhaft, so aristokratisch wirkten. Und in diesen Räumen standen Möbel, die für ihren Gebrauchszweck möglichst unpassend waren, aber gleichfalls wegen ihres aufgetakelten Aussehens für schön galten.

In der Zeit der Kostümmalerei folgte dann das ,,Stilechte". Die Maler brauchten für ihre Bilder das entsprechende Milieu, und so füllten sich die Ateliers mit Renaissancetruhen und Renaissanceschränken, mit geschnitzten Stühlen und altdeutschen Kronleuchtern. Aus den Werkstätten der Künstler ging die Mode in die Wohnungen der Wohlsituierten über, und da der Massenbedarf selbstverständlich nicht durch echte Stücke gedeckt werden konnte, mussten die neuen Stücke Imitationen der alten sein. Zu welchen Widersprüchen das führte, ist bekannt. Während in früheren Zeiten die Dinge und die Menschen harmonisch zusammenstimmten, hatten die rückwärts schauenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts zur Folge, dass der Bewohner das einzig stilwidrige Inventarstück seines Zimmers war. Leute in modernen Kleidungen bewegten sich in Räumen, in denen sie, um stilecht zu wirken, Tricots und Schaube hätten tragen müssen. Ausserdem passte der alte Stil nicht zu den modernen Bedürfnissen, und jeder Versuch, Neues auf den alten Organismus zu propfen, musste zu barbarischer Stillosigkeit führen. Altdeutsche Kronleuchter wurden für Gas adaptiert, imitierte Kerzen mit elektrischen Glühkörpern versehen. So waren die Werke weder Fisch noch Fleisch: wegen ihrer Verballhornung durch moderne Zuthaten nicht stilecht, wegen ihres Zurückgehens auf



Edward Burne-Jones. Pygmalion.

(Aus dem im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Burne-Jones-Werk.)

alte Vorbilder nicht modern. Eine Epigonenkunst herrschte, der jedes Zeitgefühl mangelte, die, unfähig, Neues zu schaffen, zu den Erzeugnissen grösserer Epochen mit staunender Bewunderung aufblickte und sich gleichwohl nicht scheute, sie durch Travestierung zu verderben.

Damit eine Wandlung eintrete, war die Voraussetzung die, dass wieder geschmackvolle Menschen — Künstler — des so lange verwahrlosten, dem Geschäftsgeist zum Opfer gefallenen Gebiets sich annahmen. Es musste die Erkenntnis sich Bahn brechen, dass von einer Blüte der Kunst doch erst gesprochen werden kann, wenn sie nicht nur in Museen und Ausstellungen ihr Dasein fristet, sondern ihre Wurzeln ins wirkliche Leben senkt. Die grosse Synthese musste kommen. Und als derjenige, der dazu die entscheidende Anregung gab, ist wohl Ruskin zu nennen.

Ruskin hatte gerade damals seine „Seven lamps of Architecture“ und die „Stones of Venice“ geschrieben. Die Schönheit der mittelalterlichen Baukunst war durch ihn in neuem Lichte gezeigt worden. Und indem er fand, dass die Meister der architektonischen Wunderwerke, die er pries, namenlose Handwerker waren, hatte er zugleich das hohe Lied des mittelalterlichen Handwerkers gesungen, ihn in Gegensatz gestellt zu den „freien Künstlern“ der Gegenwart, die gerade wegen dieser Freiheit auch so schemenhaft im Leeren schwebten. Er hatte das Wort gesprochen, dass jeder Gegenstand Kunst sei, dem man die Freude seiner Entstehung anmerke; dass jeder ein Künstler sei, der etwas könne, nicht nur der, der eine schöne Statue oder ein schönes Bild, auch der, der ein schönes Armband, einen schönen Leuchter herstelle. So war — litterarisch wenigstens — die Kluft zwischen Kleinkunst und hoher Kunst überbrückt. Es konnten Künstler, ohne sich zu kompromittieren, an Dinge herantreten, die sie bisher den Fabrikanten überlassen hatten. Auch dass Ruskin gerade auf die Gotik hinwies, war ein nicht unwichtiges Begleitmoment. Denn das war zwar gleichfalls ein alter Stil, doch während die Renaissance in ihrer Freude am Ornament das Bewusstsein für den natürlichen Sinn der Dinge verdunkelt hatte, rief es die Gotik wieder wach. Man lernte das

Falsche, ruhmrednerisch Schwülstige der imitierten Renaissance desto mehr hassen, je mehr man sich in das feste Gefüge eines Stils vertiefte, an dem alles Logik, Herbheit, konstruktive Folgerichtigkeit ist.

Und so war es Rossetti, der als Erster sich mit diesen Dingen beschäftigte. Sein kultiviertes, an alter Kunst geschultes Auge wurde verletzt von all dem Stilwidrigen, das er sah. Er gedachte wehmütig der Vergangenheit, als alles umwebt war von Schönheit. Er betonte seinen Schülern gegenüber den rein schmückenden Charakter der Malerei, sprach ihnen vom „Gesamtkunstwerk“, von jenen Kirchen und Palästen Italiens, an denen alles — Architektur und Dekoration — aus einem Guss ist. Schon die feinen Stickereien und Geräte, die auf seinen Jugendbildern vorkommen, wirken wie eine Vorahnung des Kommenden. Es folgte dann Burne Jones, der als Kirchendekorateur die von Rossetti gegebenen Anregungen in die Praxis umsetzte. Doch trotz alledem wäre die Bewegung vielleicht im Sande verlaufen, wenn sich nicht ein Mann gefunden hätte, der ihr den festen Mittelpunkt gab, der, gross als Organisator, reich und opferbereit, all die kleinen Quellen, die an verschiedenen Stellen aus dem Boden sickerten, in ein Flussbett leitete: William Morris.

Es ist etwas Merkwürdiges um die Thätigkeit dieses Mannes, der den Dichter mit dem Demagogen, den Künstler mit dem Sozialisten vereinte, der in der englischen Litteraturgeschichte eine Rolle spielt und gleichzeitig als der Schöpfer des modernen Kunstgewerbes verehrt wird. 1859 schrieb man, da liess sich Morris durch seinen Freund Philipp Webb in Upton bei Bexley sein Haus erbauen. Burne Jones dekorierte es. Und schon dieses Haus enthält im Keime das, was wir heute anstreben: den Typus des modernen Familienhauses, das fern vom Getriebe der City städtischen Komfort mit ländlicher Einfachheit verbindet. Zwei Jahre später, 1861, erfolgte die Gründung der Morris Company. Morris, der Dichter, errichtete in Morton Abbey, mitten in der Parknatur Englands, seine grossen Fabriken, und in London, mitten im Gewimmel der Altstadt — Oxfordstreet 449 — seinen Laden mit dem Firmenschild: William

Morris, Kaufmann. Madox Brown, Rossetti, Burne Jones und Arthur Hughes waren die ersten Künstler, die für ihn arbeiteten. Doch die Seele des Ganzen war er selbst. Ein Praktiker sondergleichen, erwarb er sich alle Kenntnisse, um nicht nur ästhetisch, auch technisch den Handwerkern Anleitung zu geben. Und allein die Thatsache, dass überhaupt wieder ein Künstler, ein Mann von Geschmack sich des verkommenen Kunstgewerbes annahm, genügte, alle Zweige gewerblichen Schaffens in neue Bahnen zu lenken.

Das Hauptgebiet seiner Thätigkeit war anfangs die Lieferung von Glasfenstern. Fast alle die Fenster, die Burne Jones für englische Kirchen zeichnete, wurden von der Morris Company hergestellt. Doch nachdem man auf diesem Gebiete begonnen hatte, waren notwendig die weiteren Konsequenzen zu ziehen. Denn was der Kirche recht war, war dem Privathaus billig. Was man von dem Glasfenster verlangte — dass es als dekoratives Element einem Raume sich eingliedere — war mit demselben Recht von Möbeln, Teppichen und Tapeten zu fordern. Es musste das Gefühl wieder in die Welt kommen, dass alle Künste sich in stillosen Ungeschmack verirren, wenn sie getrennt voneinander ihren Weg gehen. Es musste die Empfindung wieder wach werden, dass stilvolle Schönheit nur dann entsteht, wenn alle Einzelkünste in harmonischem Zusammenspiel sich zu einer einheitlichen Raumkunst verdichten. So ging Morris in den nächsten Jahren an die Umgestaltung des Wohnhauses. Und da in England mehr als anderwärts der Sinn für das Home entwickelt ist, hatten seine Bestrebungen auch einen Erfolg, den sie in Paris oder Deutschland damals kaum gehabt hätten.

Dass er bei der Reform des Innenraumes mit der Tapete begann, ist natürlich. Denn Morris war Maler. Es musste ihn schmerzen, zu sehen, wie barbarisch und roh gute Bilder auf Tapeten gehängt wurden, die durch ihre giftigen Farben, ihre unruhig kleinlichen Muster jede dekorative Wirkung zerstörten. Er suchte einen Fond zu schaffen, der ruhig und wohlthuend in der Farbe, fein in den Linien wäre, und das zarte Ranken- und Gitterwerk, das auf den altkölnischen Bildern der „Madonna im

Rosenhag“ vorkommt, war ihm wohl vorbildlich, als er seine ersten Tapeten zeichnete. Hier sah er all diese Rosenhecken und kleinen Vögel, diese fein stilisierten Blätter und Blüten, die er seitdem in immer neuen Varianten brachte. Heute sind wir ja auch darüber schon wieder hinaus. Selbst das gotische Blumenornament der Morris-Tapeten erscheint uns ein wenig unruhig und spielerisch. Wir ziehen das ganz Einfarbige vor: einen Ton, der eine einheitliche Stimmung auslöst. Doch diese Weiterentwickelung konnte erst erfolgen, nachdem Morris vorausgegangen war. Sein Verdienst ist, dass er an die Stelle der schmutzigen oder knalligen Farben, wie sie damals herrschten, lichte, freundliche, an die Stelle der schwülstigen Muster reine, stilvolle Linien setzte.

Nach der Tapete kam die Textilkunst an die Reihe, die ja fast noch stilloser geworden war. Denn es war Sitte, Gobelins mit Landschaften und anderen rein realistischen Darstellungen zu bedecken, die, aller ausgesprochenen Linien bar, von weitem nur als verschwommenes Chaos wirkten. Es war Sitte, den Teppich nur als ein Gartenbeet aufzufassen, so dass der Darüberschreitende ganze Blumenkulturen mit den Füssen zertrat. Morris gab dem Gobelin die dekorative Wirkung, dem Teppich seinen Charakter als Bodenbelag zurück. Die ersten Gobelins der Morris Company sind von Burne Jones entworfen, der ja durch seine Glasfenster dafür geschult war und namentlich in dem herrlichen „Star of Bethlehem“, der im Exeter College in Oxford hängt, ein Musterbeispiel moderner Gobelinkunst schuf. Später zeichnete Morris die Entwürfe selbst und verstand es gleichfalls, überall die schöne Silhouette, die klare Linie sprechen zu lassen. Besonders von den alten Mosaicisten hat er viel gelernt. Man denkt an Ravenna, wenn man diese gerade aufwachsenden Figuren sieht, neben denen stilisierte Bäume und stilisierte Blumen — Nelken, Lilien, Hyazinthen — sich erheben. Auch die Farben sind so ruhig und voll, dass sie wie mit weihevollen Harmonieen den Raum durchtönen. Seine Teppiche wirken vielleicht weniger original. Sie sind mit altpersischen zu verwechseln. Immerhin war es an sich schon verdienstlich, dass er mit dem stillosen Naturalismus brach und durch den Hinweis

auf die zeichnerisch-geometrischen Ornamente der klassischen Vorbilder wieder die Gesetze reiner Flächendekoration zur Geltung brachte.

Was er für die anderen Zweige der Textilkunst that, ist nur die logische Ergänzung. Er erreichte es, dass 1872 eine Schule für Kunststickerei, die Royal School of Art Needle Work, gegründet wurde. Broderieen, Kissen, Tischdecken, Vorhänge, bedruckte Sammet- und Cretonnestoffe — an das alles denkt man, wenn von der Morris Company die Rede ist. Alles wurde durch ihn geadelt. Allem gab er reine Linien und harmonische Farben. Ueberall beachtete er die Stilgesetze, die sich aus dem Stoffe ergaben. Mochte es um Seide oder Wolle, um Musselin oder Sammet sich handeln, das Muster musste aus dem Charakter des Stoffes, aus dem Charakter des Gewebes sich entwickeln — selbstverständliche Dinge, an die aber damals kein Mensch mehr dachte.

Auf dem Gebiete der Möbelfabrikation, wofür anfangs Rossetti und Madox Brown, Webb und George Jack die Zeichnungen lieferten, ist Morris' Thätigkeit über einen gotisierenden Archaismus nicht hinausgekommen. Erst jüngere ausländische Meister — namentlich in Oesterreich und Deutschland — haben aus der altertümelnden englischen Moderne eine wirkliche Moderne gemacht. Doch so stolz wir auf dieses Ergebnis sind, so wenig dürfen wir vergessen, von wo ehedem die Bewegung ausging. Damals, als jene unglaublichen Formen beliebt waren, die mit dem ursprünglichen Zweck der Möbel gar nichts zu thun hatten; als man mit unechtem Material und aufgekleisterten Ornamenten bis zum Wahnsinn arbeitete, war schon durch das Gotisieren ein wichtiges Prinzip erkämpft. Die vernünftige Logik der Konstruktion, die erbarmungslose Beseitigung aller Ornamente, die nicht aus dem konstruktiven Grundgedanken sich ergaben — diese scheinbar so selbstverständlichen und doch so vergessenen Dinge waren nur von den Gotikern zu lernen. Und indem Morris gerade auf diese Epoche zurückgriff, die so folgerichtig eins aus dem andern entwickelte, brachte er überhaupt ewig giltige Stilgesetze in Erinnerung. Einheitliche Gestaltung des Raumes, an jedem Einzelstück Ehrlichkeit des

Materials und Ableitung der Formen aus dem Zweck heraus — diese ästhetischen Regeln, die heute jedem Kunstgewerbetreibenden in Fleisch und Blut stecken, wurden in England formuliert zu einer Zeit, als wir noch planlos im Dunkeln tappten.

Was Morris für das Buch that, wurde ebenso folgenreich. Denn hier herrschte, nur auf kleineren Raum konzentriert, ganz der nämliche Ungeschmack, der sich in den Zimmereinrichtungen breit machte. Anfangs, zur Zeit der bedürfnislosen Nüchternheit, war auch das Buch ein Aschenbrödel, ein blasses, unscheinbares, in Lumpen gehülltes Ding. Wenn es auf Holzpapier mit recht mageren Typen gedruckt und in einen dünnen, fadenscheinigen Umschlag gesteckt war, genügte es allen Anforderungen einer cerebral grossen, ästhetisch unempfindlichen Zeit. Später, als die Ausbildung des „Salons" begann, zogen auch die Bücher die überladenen Kleider der protzigen Adelheid an. Sofern sie nicht nur Lesefutter, Nutrimentum spiritus sein wollten, waren sie „Prachtwerke". Und mit ihrer sinnlosen Papierverschwendung, ihrem goldprotzenden Einband illustrieren diese Prachtwerke die parvenühafte Talmikultur von damals ebenso lehrreich wie in ihrer stillosen Buntscheckigkeit die klägliche Zersplitterung der Kunst. Denn da war alles zerfahren. Wie der Rand sich zum Druck, die linke Seite sich zur rechten zu verhalten hätte, wie der Abstand der einzelnen Buchstaben, der einzelnen Worte, der einzelnen Zeilen sein müsse, damit jede Buchseite durch ihre harmonische Komposition wohlthuend auf das Auge wirke — das alles war vergessen. Ja, das Buch war überhaupt ein Ragout stilistisch ganz unvereinbarer, nur durch den Einband zusammengehaltener Elemente. Wie man bei den Bildern und Möbeln nicht daran dachte, dass sie einem gegebenen Raum sich einfügen müssten, hatte der Holzschnitt sich frei gemacht von den Gesetzen der Graphik. Tonschnitte, das heisst holzgeschnittene Oelbilder wurden als Illustrationen verwendet. Oder, wie Crane sich ausdrückt, „die Photographie in der Illustration hatte zu der Methode des Malens in Schwarz und Weiss geführt, während das Anstrebenswerte das Zeichnen in scharfen Strichen ist". Jedes Gefühl dafür, dass der Holzschnitt sich dem typischen Ensemble ebenso stilgerecht einzugliedern

habe wie das Wandbild dem architektonischen, war verloren gegangen.

Die alten Drucke aus der Gutenbergzeit hätten, man sollte es meinen, über diese Barbarei der modernen Buchkunst aufklären können. Denn jedes dieser Werke ist ja ein Kompendium von Schönheit. Damals lag über dem Buchdruck noch die ganze Kultur der mittelalterlichen Schreibkunst. Die Bücher hatten die stilvolle Haltung der Manuskripte. Noch gab es für die Typen keine feststehende Schablone, sondern jeder Drucker „druckte wie geschrieben". Noch gab es kein Druckpapier, sondern das edle Büttenpapier, auf das die Kalligraphen geschrieben hatten, ward auch zum Druck verwendet. Noch strebte der Holzschnitt keine malerischen, seinem Wesen widersprechenden Wirkungen an, sondern, wie die Typen aussahen, als seien sie mit der Feder geschrieben, wirkten die Holzschnitte wie mit der Feder gezeichnet. Und nicht im Prinzip nur war der Einklang zwischen der Linienkunst des Bildes und der Linienkunst des Satzes gewahrt, sondern das Gefühl für Harmonie war so mächtig, dass je nach dem Charakter der Schrift auch der Stil der Holzschnitte wechselt von zierlichstem Feinschnitt bis zu markiger Kraft. Die Grössten Deutschlands, gross, obwohl man ihre Namen nicht kennt, waren ja damals als Dekorateure der Bücher thätig. Und noch die führenden Meister der Reformationszeit — Dürer und Cranach, Baldung und Beham, Burckmair und Holbein — legten in solchen Werken ihr Bestes nieder.

In der That wurde zuerst in Deutschland wieder die Aufmerksamkeit auf die Incunabeln gelenkt. In den siebziger Jahren, als auf das Protzige, Aufgeschminkte in den Zimmereinrichtungen das „Stilechte" folgte, machte die Begeisterung für „Unserer Väter Werke" auch die Beschäftigung mit den alten Drucken aktuell. Georg Hirth gab damals die Klassiker der Buchkunst in vorzüglichen Neudrucken heraus und schenkte im „Formenschatz" gerade diesem Kapitel Beachtung. Doch seine Anregungen fielen auf keinen fruchtbaren Boden. Denn unsere Maler waren Epigonen. Sie sahen den alten Meistern nur ab, wie sie sich räusperten und spuckten. Auch waren sie



George Frederick Watts. Siegende Liebe.
(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

als freie Künstler überhaupt nicht geneigt, sich mit so gewerblichen Dingen zu beschäftigen. Die Buchdrucker aber wussten nicht, was sie mit dem „Formenschatz“ anfangen sollten. Die Stilgesetze zu ergründen, nach denen die Alten schufen, waren sie ästhetisch nicht geschult. So lief die ganze Bewegung, statt zur Besserung zu führen, in denselben sklavisch blöden Archaismus aus, in dem die Möbelfabrikation damals endete.

Morris that im Grunde nichts anderes als die Deutschen. Er sammelte alte Drucke und lernte von ihnen. Nur war er eben fähig, aus diesem Studium wirklichen Nutzen zu ziehen. Denn als Mann von Geschmack, als selbständiger Geist that er alles das, was die deutschen Drucker der achtziger Jahre verabsäumten. Er untersuchte das Papier, studierte die Typen, suchte die Kompositionsgesetze der alten Buchdrucker zu ergründen, um herauszubekommen, wie man wieder zu ähnlicher Schönheit gelangen könne. Er zeichnete im Anschluss an Incunabeln seine Morristypen, erlernte an der Hand der Dürerschen Blätter den Holzschnitt. Er warf die Fragen auf: Wie ist die Schrift im Raum zu verteilen? Wie ist die Seite samt Illustrationen und Randschmuck anzuordnen, dass jene Concinnitas entsteht, von der Alberti sagt, „dass nichts hinzugefügt, nichts hinweggenommen werden kann, ohne dass der Eindruck des Ganzen leidet.“ Er stellte die Regel auf, dass bei der Illustration jedes Buches — sofern sie nicht didaktischen Zwecken dient, die Harmonie zwischen Schrift und Schmuck das oberste und erste Gesetz ist. Kurz, er als Erster wies darauf hin, dass das Buch wie die Zimmerausstattung ein einheitliches, dekoratives Kunstwerk sein müsse, und wenn er einmal schrieb, das Liebste wäre es ihm, das Buch wieder zu einem rein persönlichen Erzeugnis, zum Manuskript zu machen, so sprach er damit nur aus, was in der Gutenbergzeit jedem Buchdrucker im Gefühl lag. Dann ging er an die Reform des Einbandes. Rossetti, Webb und er selber lieferten die Zeichnungen, sofern er nicht vorzog, lediglich durch Einfachheit der Farbe und durch die schöne Griffigkeit des Materials zu wirken. Seine eigenen Werke, die von Rossetti und Shelley wurden zuerst auf der Morrispresse gedruckt. Dann folgte 1894 als das Haupterzeugnis seiner Druckerkunst die grosse Ausgabe

Chaucers. Und da er in allen diesen Werken nicht verständnislos nachahmte, sondern immer von dem Gedanken geleitet war, als selbständiger Künstler ebenso Stilvolles wie die Alten zu



George Frederick Watts. Caritas.
(Mit Erlaubnis von J. Caswall Smith in London W. 305 Oxford Street.)

schaffen, führte auch seine Kunst statt zum Archaismus zu moderner Schönheit.

Cobden Sanderson gab dem Bucheinband das moderne Gepräge. Die Women Bookbinding Society, die Home Arts and

Industries Association, die Arts and Crafts Society und all die anderen Vereinigungen, die sich heute in London mit der Herstellung der Bücher befassen, wären kaum entstanden, wenn nicht Morris die erste Anregung gegeben hätte. Gleichzeitig trat eine Reihe jüngerer Zeichner auf, wie Robert Anning Bell, die Kate Greenaway, Charles Robinson und Ricketts, die dem Illustrationsstil noch frischeres Leben gaben. Denn wie ein Deus ex machina griff bekanntlich Japan damals in das Schaffen Europas ein. Der Impressionismus, die Plakatkunst, die Keramik — über allem schwebt der Geist des Japonismus. Und den japanischen Arbeiten entnahmen auch die jüngeren Buchkünstler das, was ihre Werke von denen der älteren Praerafaeliten unterscheidet, was ihnen den prickelndsten Reiz, die duftigste Frische giebt. Die Liniensprache der alten Meister war so streng und sachlich. Die Japaner lehrten die Abbreviatur, das so viel sagende Nichtallessagen, den Esprit; zeigten, wieviel Leben, Phantastik und musikalische Stimmungskraft eine einzige Linie umschliessen kann. Die Komposition der Alten war so regelrecht abgewogen, so tektonisch gegliedert. Die Japaner lehrten das Unvorhergesehene, Ueberraschende, die Durchbrechung des Kompositionsgehäuses durch freie, reizende Capricen. Die Ornamentik der alten Meister war so archaisch, so auf den Baustil zugeschnitten, der damals herrschte. Die Japaner lehrten aus Dingen, die keinem Zeitalter angehören, aus Blumen, Zweigen und Tieren die apartesten Schmuckstücke entwerfen. Schliesslich zeigten sie, über welche koloristischen Mittel auch die Graphik verfügt. Denn diese Holzschnitte übertrafen an Wohlklang alles, was einst die Handarbeit unserer Miniaturmaler schuf. Sie lehrten die Reize der Natur auf einfache Farbenklänge zurückführen, riefen die Lust wach, den europäischen Farbendruck zu ähnlicher Ausdrucksfähigkeit zu erheben.

In den Werken Beardsleys ist das alles wie in einem Brennpunkt vereinigt. Sie sind die betäubendsten Blüten, die dieser wunderbare Frühling englischer Buchkunst trieb. „Am Ende der alten Jahrhunderte, wenn die edlen Doktrinen im Absterben begriffen sind, erscheinen die freien, reizenden und wunderbaren

Verfallzeitler, die Abenteurer der Linie, die alles wagen und in ihrer Phantasie eine sanfte Korruption mit einer köstlichen Verwegenheit vereinen.“ Diese Worte, die Edmond de Goncourt in seinem Tagebuch über Fragonard sagt, gelten in noch höherem Grade von Beardsley. Von Burne Jones, seinem Lehrer, nahm er den Ausgang, und seine ersten Werke zeigen das Praerafaelitentum in seiner keuschesten, duftigsten Zartheit. Es ist etwas Unschuldiges, Thränenschimmerndes, etwas wie Vogelgezwitscher in seiner reizenden Kunst. Engelrein sind seine Frauen mit ihren sanften Augen, ihren rosigen Lippen, ihren leisen Bewegungen. Von einem mystischen Hauch zitternder Wehmut ist alles verklärt. Da trat Rops in den Gesichtskreis des jungen Meisters ein, Rops, der Sataniker, dem das Weib die Incarnation der Wollust, die Tochter der Finsternis, die Dienerin des Teufels bedeutete. Und auch in Beardsleys Werke kam nun die „note macabre“, die Linie der Perversität. Himmel und Hölle, Askese und Wollust, altenglische Bigotterie und modernste Fäulnis verbinden sich zu einem dämonischen Potpourri. Was vorher heilig war, wird gemein. Aus Rosen werden Sumpfblumen. Die entsagungsvollen Weiber des Burne Jones verwandeln sich in Dirnen: mit gaminhaften, stengeldünnen Gliedern; totem, absynthgetrübtem Auge, gefärbtem, kupferrotem Haar, obscönen, welken, in allen Künsten geübten Lippen. Es ist, als ob ein Engel plötzlich Zoten sagte und sich in hysterischen Krämpfen wände. Gerade das giebt Beardsleys Blättern ihre unheimliche, infernale Wirkung. Während alle anderen Künstler die Delikatesse und Sanftmut der englischen Seele feiern, zeigt Beardsley den Schlamm, der auf dem Grunde dieses stillen, scheinbar so reinen Sees lagert. Doch es genügt nicht, auf die Praerafaeliten und auf Rops zu weisen. Denn Beardsley liebt alles, worin verderbte Säfte, seltene, aussergewöhnliche Düfte sich mischen. Er ist ein Jongleur, der mit den Stilen aller Zeiten und Zonen leicht wie mit Federbällen spielt. Die fromme, goldstrahlende Kunst des Mittelalters wie die Caprice des Rokoko, der Japonismus wie der venezianische Holzschnitt, alles liegt ihm, aus allem wählt er das Feinste und verbindet es zu deliciösen Accorden. Denn die Anekdote, der erzählende Inhalt von Beardsleys Blättern ist im

Grunde eine ganz nebensächliche Sache. Mag er Malorys „Morte d'Arthur" oder Popes „Rape of the Lock", Wildes „Salome" oder Gott weiss was illustrieren — der Verstand fragt gar nicht nach dem Sinn der Scenen, so fasciniert ist das Auge von dem linearen Wohlklang. Alle Gestalten bewegen sich, leben, strömen den Odem ihrer Atmosphäre, den ganzen Duft ihres Zeitalters aus. Es ist Geist in der Linie jedes Mieders, in der Linie jeder Seidenrobe, jeder Coiffure, jedes Stuhles. Allein durch die Nebeneinanderstellung von Schwarz und Weiss werden malerische Wirkungen suggestivster Art erzielt. Obwohl er nur ein Alter von 26 Jahren erreichte, gehören seine Blätter zum Feinsten, was die Schwarzweisskunst aller Jahrhunderte hinterliess.

Und blickt man zurück auf die ganze Entwicklung, die seit Morris' Auftreten sich vollzog, so hat man das Gefühl der Lawine. Kräfte, die wie in einer Retorte eingeschlossen waren, entluden sich plötzlich mit riesiger Expansivkraft. Bis in die sechziger Jahre war die Anfertigung von Bildern das einzige Thätigkeitsfeld des Malers. Die Kunst war etwas Kränkliches, mühsam Hingepäppeltes, Schwächliches, weil sie nur in der Treibhausluft der Museen und Ausstellungen, im Dunkel reicher Privatwohnungen ihr Dasein fristete. Jetzt ist sie ein Baum geworden, der im Leben wurzelt. Statt Ueberflüssiges zu produzieren, hat der Maler der nützlichen Dinge sich angenommen. Das Buch, die Tapete, die Möbelindustrie; Schmucksachen und Beleuchtungskörper, Gläser und Vasen — alles hat er in den Umkreis seines Schaffens gezogen. Alles ward durch ihn geadelt. Ganz neue Bedürfnisse stellten sich ein. Was das bedeutet, fühlt man, wenn man sich Griechenlands, der Renaissance erinnert. Denn Bildung ist noch nicht Kultur. Mit höchster Ausbildung des Gehirns kann sich tiefste Geschmacksbarbarei verbinden. Das Leben ist es, wovon die Kunst sich nährt. Nur aus einem künstlerischen Boden kann sie ihren Duft, ihre Schönheit saugen. Dieser Verschmelzungsprozess, nach langer Feindseligkeit, beginnt sich heute zu vollziehen. Statt ein Schemen, ein aufgekleistertes Ornament, ein Leckerbissen für die Reichen zu sein, hat sie wieder angefangen, wie in den alten Epochen eine soziale Rolle, die Rolle des Brotes zu spielen. Nicht mehr neben

dem Leben will sie einhergehen, sondern das Leben selbst zum Kunstwerk machen. Der alte Pygmalionstraum wird Wahrheit, von der Göttin der Schönheit, die von ihrem einsamen Postament in den Alltag herniedersteigt. Und mögen fremde Meister diesen Gedanken die letzte Prägung gegeben haben, so war es doch England, das sie zuerst formulierte.

Watts.

Doch nicht nur ihrer sozialen, auch ihrer ethischen Bedeutung ward sich in England die Kunst bewusst. Dort zuerst ward der Gedanke lebendig, dass der Maler mehr als ein Tapezierer guter Stuben, dass er Lehrer und Erzieher seines Volkes sein könne. Man sieht hier deutlich, wie rasch die ästhetischen Doktrinen wechseln.

Als die Kunst des 19. Jahrhunderts ins Leben trat, liess man sie bekanntlich nur als Dienerin ausserartistischer Interessen gelten. Sie sollte, wie David sagte, den Patriotismus wachhalten. Sie sollte, wie Cornelius sagte, die Ergebnisse der Wissenschaft verbreiten, oder, wie Wiertz meinte, Propaganda für philanthropische Ideen machen. Und in diesem Programm lag naturgemäss eine grosse Gefahr. Denn alle diese „denkenden Künstler“ vergassen vor litterarischen Ideen die Erlernung ihres Handwerks. Unter der Tendenz hatte das Künstlerische zu leiden. Darauf musste die schärfste Reaktion folgen. Es musste die Anschauung wieder zur Geltung kommen, dass nicht das Denken, sondern das Bilden das Wesentliche in den bildenden Künsten sei. So verwandelte sich der Denker in den ouvrier. Die Worte, die Lenbach von einem Rembrandt sprach, als er Auerbach durch die Münchener Pinakothek führte: „Schau, Berthold, das ist gemalt“, sind für eine ganze Epoche bezeichnend. In der Technik wurde Anfang und Ende der Kunst gesehen. „Der Maler muss malen können.“ Etwas anderes wurde nicht verlangt. Whistler sprach es am schärfsten aus, wenn er sagte, der Beruf des Malers sei kein anderer als der des Musikers. Einen Inhalt brauchten die Bilder gar nicht zu haben. Der echte Maler

setze nur Farbenklänge nebeneinander, so wie der Musiker die Noten vereint, aus dem Missklang ruhmreiche Melodieen zu Tage fördert. Die Frage ist aber doch, ob dieses Feldgeschrei L'art pour l'art nicht auch nur eine vorübergehende Lehre war; ob der Maler nicht noch anderes thun darf, als unserem Auge angenehme Farbenempfindungen bereiten; ob er nicht Priester und Apostel, der Bildner seines Zeitalters, der Verkünder einer Weltanschauung sein kann.



George Frederick Watts. Selbstportrait.
(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Freilich, das ist leichter gesagt als gethan. Der Finger ist in eine Wunde gelegt. Die Grundprobleme unserer Zeit starren uns entgegen. Denn alle klassische Kunst, sowohl die antike, wie die des Mittelalters, war von einer einheitlichen Weltanschauung getragen. Die Hellenen hatten ihre Götter, die Menschen des Mittelalters ihre Madonnen und Heiligen. Das Volk glaubte daran. Der Künstler, der Kunstwerke schuf, schuf gleichzeitig Kultbilder. Religion und Kunst waren eins. Doch welche Ideale sind geblieben? Woran glauben wir? Wo sind unsere Götter? Die Antwort fehlt. Gewiss, wir bewundern Böcklin. Aber seine Kentauren und Satyrn sind doch nur komische alte Herren. Wir bewundern Burne Jones. Aber seine Graalritter und Troubadours sind nur Delikatessen für Aestheten. Und das Christentum? Ja, das Christentum. Gewiss, wir haben es noch. Doch wir schleppen es mit uns wie einen überkommenen Zopf. Seine Dogmen sind überlebt, seine historischen

Gestalten sind tot. Wenn die Künstler sie darstellen, so thun sie es aus artistischem Gefühl heraus. Sie fühlen sich hingezogen zu diesen Fabelwesen einer versunkenen Welt, die uns nicht mehr und nicht weniger als die Märchengestalten Schwinds bedeuten. Für die Griechen war die Aphrodite von Melos nicht nur ein Kunstwerk, auch die Göttin, zu der man betete. Für die Renaissancemenschen war eine Madonna Botticellis nicht nur ein schönes Bild, auch die gebenedeite Jungfrau, vor der man kniete. Doch ist Holman Hunt, der Malermissionar, nicht ein Kuriosum? Kann man sich vorstellen, dass um ein biblisches Bild Uhdes jemals eine gläubige Gemeinde sich schart?

Die Weltanschauung fehlt uns. Jenes Wort Ibsens von dem dritten Reich, das heidnische Schönheit und christliche Tiefe vereine, blieb ein hübsches Schlagwort. Nietzsche hat zertrümmert, nicht aufgebaut. In einem grossen Fragezeichen klingen die Werke unserer Denker und Dichter aus. Und auch unsere Künstler, sofern sie nicht auf die Kopie der Wirklichkeit sich beschränken, galvanisieren entweder nur tote Gedanken in einer Formensprache, die in den Zeiten, als die Gedanken Leben hatten, geschaffen wurde, oder sie geben uns Märchen, die wir als Märchen hinnehmen. Wir haben ästhetische Freude, uns in die Götterwelt der Antike, in die Zimmermannswerkstatt von Bethlehem, an die Liebeshöfe der Provence zu versetzen. Glauben können wir an keine Bilder, denn der Glaube fehlt uns.

Die Frage ist nur: Fehlt er uns gänzlich? Giebt es nicht Dinge, die so tief in der Menschenbrust begründet sind, dass sie alle Dogmen, alle Religionen überdauern? Ewige Wahrheiten, die jeder, selbst der Atheist noch glauben kann, weil sie die Religion des ewig Menschlichen bedeuten? Und wäre die Verherrlichung dieser ewigen, von allen kirchlichen Dogmen unabhängigen Wahrheiten nicht die neue Sacralkunst, nach der wir suchen? George Frederick Watts zuerst warf die Frage auf. Aus einer Fibel für Kinder müsse die Malerei eine Bibel für Männer werden. So hat er vor 60 Jahren schon gesagt, und in diesen Worten ist das Programm seines Lebens, das Programm einer neuen kultischen Kunst enthalten.

Watts war bekanntlich auf den verschiedensten Gebieten

thätig. Fast alle berühmten Männer unserer Zeit hat er gemalt. Seine Portraitgalerie ist ein Pantheon des Genius. Man sieht von Dichtern: Matthew Arnold, Robert Browning, Swinburne, Henry Taylor und Tennyson; von Schriftstellern: Carlyle, Lecky,



George Frederick Watts. Walter Crane.

(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Stuart Mill, J. L. Motley und Leslie Stephen; von Staatsmännern: den Herzog von Argyle, Dufferin, Gladstone, die Lords Lindhurst, Salisbury, Shaftesbury und Sherbroke; von der hohen Geistlichkeit: Kardinal Manning, Dr. Martineau, Dean Milman und Dean Stanley; von Künstlern: Burne Jones, Philipp Calde-

ron, Crane, Leighton, Millais, Morris und Rossetti; von Ausländern: Guizot, Thiers, unsern Joachim, Garibaldi und den Bibliothekar Panizzi. Und alle diese Bildnisse sind von imponierender Grösse, so wenig bestechend der erste Eindruck ist. Denn manches, woran man gewöhnt ist, vermisst man. Es giebt bei Watts keine „Motive“, keine Pose, kein Beiwerk. Selbst die Hand zeigt er nur selten. Er malt sie lediglich da, wo sie eine geistige Bedeutung hat. So hat er vom Kardinal Manning ein Kniestück gemalt. Denn mit seiner feinen durchgeistigten Hand erteilt der Priester den Segen. So hat er auch Leighton gemalt. Denn die Basis von Leightons Kunst war nicht die psychische, sondern die formale Schönheit, die Klassizität der Bewegungen. Er selbst war ein dekorativer Mensch. Also konnte er nur in würdevoller Pose gezeigt werden. Sonst beschränkt sich Watts fast stets auf den Kopf. Er geht von der Ansicht aus, dass bei einem Manne, der mit dem Kopfe arbeitet, eben nur der Kopf Interesse bietet. Und dabei vermeidet er wieder alle frappanten Effekte. Alles Momentane, jedes geistvolle Mienenspiel, jede Verbindung mit dem Betrachter fehlt. Die Leute sind wie Spirits, die in einer andern Welt, in der Welt ihrer Ideen leben. Dieses geistige Wesen jedes Einzelnen ist nun aber mit erstaunlicher Sicherheit gepackt. Er trifft das Seherhafte des Carlyle gleich gut wie das Gourmethafte Swinburnes; malt den harten Denkerschädel Stuart Mills mit der gleichen Meisterschaft wie die faunische Sinnlichkeit Rossettis. Früher stand Lenbach bei uns in dem Ruf, ein évocateur d'âmes zu sein. Doch ach, wie fühlt man, dass alle die nämliche Seele haben, dass das Auge aller das gleiche ist. Der entlassene Bismarck muss Melancholiker sein; Miquel muss uns anschauen, als könne er durch unsere Beinkleider hindurch direkt in das Innere unserer Börse blicken. Lenbach erreicht die berühmte psychische Wirkung seiner Bilder durch einen Theaterkniff: indem er entweder den Leuten etwas uniform Melodramatisches giebt, oder indem er gewisse Charaktereigenschaften, die nach den Zeitungsberichten die dargestellten grossen Männer haben, in plump aufdringlicher Weise unterstreicht. Watts ist immer verschieden. Bei ihm ist ein Bildnis wirklich „das Fenster der Seele“. Er hat jene Ein-

fachheit, jene selbstverständliche Würde, wie man sie nur bei einzelnen alten Meistern, insbesondere bei Tizian, Tintoretto, manchmal bei Rafael findet. Bildnisse wie das des Bibliothekars Panizzi sind auf gleiche Höhe mit Rafaels Inghirami zu stellen.



George Frederick Watts. Sir Anthony Panizzi.
(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Die Damenbildnisse wirken nicht minder klassisch. Auch in sie muss man sich erst hineinsehen. Denn Watts malt niemals das Froufrou der modernen Toilette. Es giebt kein Mienenspiel, kein Lächeln oder Schmollen, keine Pikanterie, keinen koketten Blick. Wie geistesabwesend, in einer zeitlosen Gewandung, die dem Cinquecento ebenso gut wie der Gegenwart an-

gehören könnte, stehen die Frauen da. Doch gerade aus dieser Versunkenheit entwickelt sich eine seltsame, transscendentale Wirkung. Da blickt eine sinnend träumerisch ins Leere. Sie gleicht der sixtinischen Madonna. Dort spielt eine die Geige. Sie gleicht der heiligen Cäcilie, der Patronin der Musik. Und wohlgemerkt, ohne dass Nachahmung vorliegt. Es ist so überaus billig, wenn Lenbach einem jungen Mädchen eine Frucht-



George Frederick Watts. Luna und Endymion.
(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

schale zu halten giebt und sie der Originalität halber Pomona statt Lavinia nennt. Es war auch Manier, wenn Hippolyte Flandrin seine Kokotten zu honnêtes femmes, seine Weltdamen zu Heiligen machte. Watts' Aehnlichkeit mit den Alten beruht nicht auf Nachahmung, sondern auf dem gleichen Natursehen. Er hat jenes Auge, das Goethe von Michelangelo rühmte: das über alles Kleinliche, Hässliche, Verkümmerte wegsieht, nur das Edle, Schöne, Reine bemerkt. Er idealisiert nicht, lässt seine

Damen nicht vor Lilien schmachten, giebt ihnen nicht die Pose des Träumens. Und doch hat diese Lady Lilford etwas blumenhaft Zartes, diese Mrs. Langtry etwas engelhaft Reines, diese



George Frederick Watts. Paolo und Francesca.
(Mit Erlaubnis von J. Caswall Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Countess Somers etwas von der delphischen Sibylle. Wie Feen erscheinen sie in ihrer verklärten Schönheit: materialisierte Seelen, von allen Schlacken des Irdischen gereinigt.

Watts' Landschaften sind Ergebnisse des gleichen Stilge-

fühls. Wie er die Menschen, die ihm zu Bildnissen sitzen, adelt, erschafft er auch eine Welt, die leuchtender in den Farben, grösser in den Linien als die Erdenwelt ist. Auch hier erreicht er die Wirkung nicht durch „heroische Komposition", durch jene akademischen Hilfsmittel, deren die Carracci und Claude sich bedienten. Scheinbar beruhen seine Landschaften auf genauer Naturabschrift. Oft setzt er sogar den Titel „Highland Sketch" darunter. Aber das Blau der Berge ist doch reiner, das Grün der Bäume leuchtender, die Sonne strahlender, die Liniensprache feierlicher als auf unserer Erde. Nicht Rauch noch Staub trübt den Glanz des Aethers. Er nimmt, möchte ich sagen, der Welt die Narben und Falten, die ihr vieltausendjähriges Alter ihr aufprägte, zeigt sie jugendlicher, unentweihter, als wir Spätgeborenen sie sehen. So führt er in ein Traumland, das keines Menschen Fuss betrat, in eine urweltliche, unberührte, taufrische Natur, wie Adam und Eva sie gesehen haben mögen, als sie aus dem Garten Eden blickten. Das Bild „Nach der Sintflut", auf dem zum ersten Male wieder die Sonne in jubilierendem Glanz über der neugeborenen Erde strahlt, und das Bild „Chaos" mit den brodelnden Vulkanen, den tiefblauen Bergen und den zackigen Felsspitzen, die zu menschlichen Körpern werden, seien als die hauptsächlichsten Paradigmen hervorgehoben.

Auch auf die verschiedensten anderen Werke wäre hinzuweisen. Insbesondere das Pferd, der homerische Begleiter des Mannes, hat ihn viel beschäftigt. In einem Riesenbild malte er einen Schimmel, der von einer grünen Baumgruppe sich abhebt, in einem anderen einen Fuhrmann, der neben seinem Gespanne steht. Und naturgemäss sind auch diese Werke das Gegenteil jeder realistischen Naturkopie. Weder an Raffaelli noch an Roll darf gedacht werden. Nicht einmal die Erinnerung an Kalckreuth, an Millet oder Hans von Marées kann von der urtümlich homerischen Grösse der Wattsschen Werke eine richtige Vorstellung vermitteln. Wie neben seinen Pferdestatuen die Amazone des Tuaillon wie ein anmutiges Rokokofigürchen wirkt, können mit seinen Pferdebildern nur die Holzschnitte des Tizian, die Skulpturen des Phidias verglichen werden.

Damit sind die Ahnen des grossen Künstiers genannt. Wer in London — am Hydepark, am Kensingtonpark, am Hollandpark vorbei — nach Little Holland House, der Wohnung des Meisters, fährt, glaubt in das Heim eines altvenezianischen Patriziers zu treten. Man sieht Abgüsse und Photographieen der Aphrodite von Melos und der Figuren des Parthenon, ferner eine Kopie des bekannten Selbstbildnisses von Tizian, das ihn im Profil mit dem Sammetkäppchen darstellt, und ein Tiziansches Original: Amoretten, die um eine Venusstatue tanzen. In der Nähe stehen zwei Portraits von Watts, das eine ein Bild, das andere eine Büste. Und seltsam. Schon auf dem Selbstbildnis von 1864 sieht er Tizian ähnlich. Nicht nur die schwarze venezianische Schaube macht es, auch der Blick, die Nase, der Bart. Die Büste zeigt den Greis, dem Tiziansches Alter beschieden scheint, sinnend, ein schwarzes Käppchen auf dem Haupt. Und hier ist die Aehnlichkeit noch grösser. Man würde Tizian zu sehen glauben, wenn der gedankenvolle Blick nicht wäre, den der Hüne der Renaissance nicht hatte.



George Frederick Watts. Sir Galahad.
(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Künstlerisch kommt diese Aehnlichkeit mit Tizian hauptsächlich in den mythologischen und legendarischen Bildern zum Ausdruck. Man könnte sagen: Rossetti ist der Giorgione, Burne Jones der Botticelli, Watts der Tizian der modernen Kunst. Die Aurora, die Caritas, das Weib des Pluto, Orpheus und Eurydike, Paolo und Francesca — alle diese Werke wären des Tizian würdig. Und da Tizian der hellenischste aller christlichen Künstler war, erklärt sich auch die Verwandtschaft mit Phidias. Leighton übersetzte dessen Kunst, die knitterigen Falten, die auf den Parthenon-Bildwerken die Gestalten umrieseln, ins Weichliche, süsslich Spielerische. Watts bleibt immer herb und erhaben, feierlich und gross. Er hat sich als Schüler der alten Klassiker frei gemacht von allem Kleinlichen, von allem Modellbeigeschmack, der sonst der modernen Kunst so anhaftet. Er trägt immer Talar. Aus jeder Form, aus jeder Bewegung spricht ein heroischer, von der Herrlichkeit der alten Kunst ganz durchtränkter Geist.

Es spricht auch ein Maler von der allerhöchsten Kultur. Selbst unser Böcklin hat zuweilen etwas Barbarisches in der Farbe, das ihn dem gebildeten Geschmack verleidet. Watts ist, durch die Schule der Alten hindurchgehend, einer der grössten Farbenpoeten unserer Zeit geworden. Lange wollte er nichts anderes als den Alten ähneln. Die Farbe ist in diesen Bildern kraftvoll und warm, die Tonskala ganz die nämliche wie in altvenezianischen Bildern. Dann aber, nachdem er das ganze Können der alten Meister in sich aufgenommen, ging er seinen eigenen Weg. Bald ist die Farbe nur wie hingehaucht, vaporos und duftig. Bald wagt er Zusammenstellungen — namentlich von Citrongelb und Tiefblau —, die in der alten Kunst nie vorkommen. Man beachte etwa, wie in seiner Psyche der Perlmutterton des nackten Körpers von der kaltroten Portiere und einer kühlblauen Draperie sich absetzt; man beachte, wie in der Aurora das orangefarbene Kleid und der blaue Schleier der Göttin mit dem goldgelben Aether verschwimmt, oder wie in seinen Landschaften das feine Perlgrau einer Brücke zu dem Tiefblau eines Flusses gestimmt ist. Manche seiner Bilder, wie „the Rider on the White Horse“, sind überhaupt nur des musika-



George Frederick Watts. Mittagsruhe.

(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

lischen Farbenklanges wegen gemalt. Ein weisses Pferd, ein orangefarbener Mantel und ein Stück tiefblauer Himmel dienen ihm dazu, eine Tonsymphonie in ganz Whistlerschem Sinne zu schaffen. Ebenso ist die Selene, die in perlgrauer Sternennacht zu Endymion herniedersteigt, eine „Harmonie in Silber und Blau“ von ganz Whistlerscher Zartheit.

Also Watts ist ein Maler. Er hat in seiner Formenanschauung die ganze Kultur der Alten, in seinem Farbenempfinden die Raffinements der apartesten Modernen. Das wollte ich vorausschicken, weil sich auf dieser Basis erst der eigentliche Watts erhebt: der Prediger, der Humanitätsapostel, der Menschenfreund. Denn trotz aller Kunstwerke, die er geschaffen, erkennt Watts eine Kunst als Selbstzweck nicht an. Nicht die schöne Form, die schöne Farbe bestrickt ihn. Kunstbetrachtung, das ist für ihn dasselbe wie Gottesdienst, Bilder malen dasselbe wie Predigen. Er hat es selbst ausgesprochen, er male keine Dinge, sondern Ideen. Wolle man seine Werke lediglich auf ihren künstlerischen Eindruck hin betrachten, so wäre das geradeso, als ob man einen Menschen nach dem Gewande, das er anhat, beurteilen wollte. Selbst die Farben seien in seinen Werken nicht nur durch symphonische Gesichtspunkte diktiert. Sie sollen ganz bestimmte Gefühle in der Seele des Betrachters auslösen, durch ihre symbolische Suggestionskraft die geistige Wirkung der Bilder verstärken. Nur um seinem Volke Lehren zu geben, habe er den Pinsel ergriffen. Er wolle den Leuten „ins Herz graben, was edel und gut ist“.

Um dieses Ziel zu erreichen, trug er Sorge, dass sein oeuvre nicht zersplittert ward. Nie verkaufte er Bilder. Denn er wollte nicht, dass sie in Privatsammlungen vergraben würden. Er überwies sie teils der Tate Gallery und anderen englischen Museen, wo viele Tausende sie sehen. Teils behielt er sie in seiner Werkstatt, die ebenfalls am Sonntag Nachmittag jedem zugänglich ist und nach dem Tode des Meisters als Watts-Museum weiter bestehen soll.

Sind solche Bestrebungen nun nicht verfehlt? Was sagen uns Greuze und Hogarth? Was sagt uns Wiertz, der belgische Polterer, oder der Friedensapostel Wereschagin? Die Predigten,

die sie halten, langweilen uns. Gemalte Leitartikel halten wir für barbarisch. Meint Watts mehr als seine Vorgänger zu erreichen? Hat er seine Lebenskraft nicht auf ein ganz thörichtes



George Frederick Watts. Der Reiter auf dem weissen Pferd.

(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Ziel verschwendet? Mit diesem skeptischen Gefühl betritt man die Tate Gallery, fast geärgert, einen Maler, den man als Künstler verehrt, sich plötzlich in einen Religionslehrer, einen Sonntagnachmittagsprediger der Heilsarmee verwandeln zu sehen.

Doch die Wirkung ist seltsam. Die Leute sind so still im Wattssaal, so ernst und feierlich, als ob sie in einer Kirche wären. Sie lachen nicht, gehen nicht hastig, in zerstreuter Gleichgiltigkeit an den Werken vorbei. Lange stehen sie davor. Dann setzen sie sich nieder und denken nach. Woran denken sie? Wodurch sind sie gepackt worden? Wovon handelt die Predigt? Betrachten wir die Werke im einzelnen.

Den Reigen eröffnet, links von der Eingangsthür, das Gemälde Mammon. Ein animalischer Kerl, hart, roh, mitleidlos, unbeugsam, hat brutal die eine seiner fleischigen Metzgerhände auf seinen Geldbeutel, die andere auf den Nacken eines toten Mädchens gelegt, während er den Fuss auf den Rücken eines Jünglings stellt. Die Lehne des Thrones schmücken Totenköpfe. Die harte rote Farbe, auf die das Ganze gestimmt ist, soll das Gefühl des Harten, roh Bestialischen auslösen. — Das nächste Bild heisst „Der Blick in das Innerste". Ein mächtiger Engel, schreckhaft in seiner Ruhe, das Kinn fest in die Hand gestützt, sitzt wie versteinert da und blickt uns an mit grünlich leuchtendem, unheimlich allwissendem Auge, als könne er das Geheimste lesen, was in dem Abgrund unserer Seele sich birgt. Dann folgt der Minotaurus, die Verkörperung blutdürstiger Mordlust, ein Stier mit Menschenseele, der blödgierig, nach einem Opfer spähend, über die Mauer seines Castells hinausglotzt. — Kühn, sehr kühn ist die Trilogie „Sie soll Weib heissen". Denn Watts nimmt hier zu der Lehre vom Sündenfall Stellung. Die Geburt der Eva — das ist die Geburt der Aphrodite. Aus Flammen und Wolken steigt ein Weiberleib, die Verkörperung aller Schönheit empor. Die Vögel singen, und die Blumen spriessen. Schwüle Sommerstimmung ist auf dem Mittelbild über die Welt gebreitet. Goldige Orangen und blutrote Aepfel reifen. Tiere mit ihren Jungen lagern im schwellenden Grase. Eva mit wogendem Busen steht über eine Rosenhecke gebeugt, um den Duft der Blumen zu schlürfen. Da zuckt auf dem dritten Bild der Blitz des Himmels hernieder. Der blühende Baum ist versengt. Welk und verdorrt liegt der fruchttragende Zweig am Boden. Eine Schlange windet sich zischelnd über schmutzige Pfützen. Und inmitten dieser Wüste, in dieser zer-



George Frederick Watts. Mammon.

(Mit Erlaubnis von Frederick Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

störten, sterilen, mit dem Fluch der Mönchstheologie belegten Welt steht, noch immer üppig, noch immer schön, doch um ihren Lebenszweck betrogen, Eva, nun die Verkörperung der Sünde, eine Liebesgöttin, die Gott nur geschaffen, um sie für ihre Liebe zu strafen. -- „A dedication to all who love the beautiful and mourn over the senseless and cruel destruction of bird life and beauty“ steht unter dem nächsten Bild. Das ist das banale Programm aller Tierschutzvereine. Doch man lacht nicht, wenn man diesen mächtigen Engel sieht, der klagend über einen Sarkophag gebeugt ist, auf dem ausgestopfte Vögel und abgeschnittene Blumen liegen.— „Death crowning Innocence“ ist das erste der vielen Bilder, in denen Watts sich mit dem Tode beschäftigt. Ein schwarzgeflügeltes Weib, mild und gütig, nimmt ein gestorbenes Kindlein in seinem Schosse auf. Alle warmen Töne fehlen. Die schwarzen Fittiche, das grünliche Gewand und das weisse Kopftuch der Todesgöttin, der kaltblaue Hintergrund und die kaltrosa Decke, worauf der blasse Körper des Kindes liegt, ergeben eine seltsame Leichenstimmung, als ob man in einer Grabkapelle weile. — Ein anderes Bild, „der Geist der Güte“, ist, wie die Unterschrift sagt, „allen Kirchen der Welt gewidmet“. Eine feierliche Gestalt, nicht der Gottvater oder der Heiland des Christentums, auch nicht der Zeus der Antike, nein, ein Genius ohne jedes kirchliche Attribut thront still in den Wolken. Unendliche Güte leuchtet aus seinem Auge. Zu seinen Füssen, in die Falten seines Mantels gebettet, lagern friedlich, eng aneinandergeschmiegt, nackte Kinder — die Weltreligionen, wie sie sein könnten, wenn nicht das Priestergezänk, der dogmatische Buchstabengeist die Eintracht störte. Die Dominante des Bildes ist ein mildes Orangegelb, das in ganz wunderbarer Weise das Gefühl der Ruhe und des Friedens giebt. — Von dem nächsten Werke wird erzählt, Watts habe das Portrait eines jungen Schwindsüchtigen zu malen gehabt, der während dieser Zeit immer kränker, immer schwächer wurde, trotz aller aufopfernden Liebe, mit der ihn die Seinen umgaben. Aus dem Eindruck, den das auf ihn machte, entstand das Bild „Liebe und Tod“: jener majestätische, ernste Genius, der mit grosser, unwiderstehlicher Gebärde einem zusammenschauernden Knaben zur

Seite schwebt, der ihm den Eingang in ein Haus zu wehren sucht. — Demselben Ideenkreis gehört das Bild „the Messenger“ an. Ein Mensch hat ausgelitten, ein Forscher oder Künstler. Der Todesengel, ein gewaltiges, gütiges Weib, tritt majestätisch ruhig heran und berührt mit dem Zeigefinger den Arm des Sterbenden. An dem Balkon vorbei blickt man hinaus in blaue Nacht wie in ein Reich der Seligkeit und des Friedens. Der Engel, von mildem, tiefrotem Gewand umflossen, trägt im Arme ein Kind: die Künstlerseele, die im Jenseits noch grösser werden, noch weiter zeugen und schaffen wird. — Es folgt der „Hof des Todes“: der ernste Genius, vor dessen Thron in langem Zuge alle erscheinen: Arme und Reiche, Könige und Bettler, müde Greise und blühende Jungfrauen, nicht gezwungen und klagend, sondern still und freudig. Und jauchzend streckt auf dem letzten Bilde ein anderer Genius seinen Arm in den goldgeschwängerten Aether: die ewige Liebe, die alles überlebt.

Das sind die Werke, die Watts 1897 der Tate Gallery schenkte. Nur in plumpen Worten konnte ich den Inhalt umschreiben. Was sich nicht schildern lässt, ist der feierlich erhabene Stil, die psychische Gewalt dieser ruhig ernsten Gebärdensprache und die Suggestionskraft dieser Farben, die bald jubilierend, bald drohend sind, da das Gefühl der Angst und des Hasses, dort das der Seligkeit und der Ruhe geben. Als Skeptiker hat man den Saal betreten und als Gläubiger wird man entlassen. Eine Kirche scheint in das Museum gebaut. Die heilige Messe ist beendet. Als ich auf die Strasse trat, hatte ich das Gefühl wie der alte Israels, als er den Velasquez-Saal des Madrider Museums verliess: „An diesem Tage fehlte mir die Lust, noch etwas anderes anzusehen.“

Alle Theorieen von l'art pour l'art sind demnach hinfällig. Es ist doch ein Unterschied, ob ein ouvrier oder ein grosser Denker den Pinsel führt. Ja, der denkende Künstler war uns verleidet. Aber doch nur deshalb, weil die Gedanken nicht viel wert und die technischen Ausdrucksmittel fast immer barbarisch waren. Watts, nach einer langen Zeit einseitigen Litteratentums und einseitiger Pinselgeschicklichkeit, hat wieder bewiesen, dass man Gedanken haben und doch Künstler sein kann. Alle seine

Bilder sind Kunstwerke. An den erhabensten Meistern des grossen Stils, an Phidias und Tizian geschult, hat er in gleich erhabener Formensprache ganz neue, ganz persönliche Gedanken ausgesprochen: Gedanken, die nicht banal sind, nicht das kurzlebige Interesse gemalter Zeitungsnotizen haben, sondern ewig giltige Wahrheiten, unabänderliche Dogmen, grosse ethische Gebote enthalten.



George Frederick Watts. Liebe und Leben.

(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

Denn das beachte man wohl: Es giebt bei Watts weder Nimbus noch Opferblut. — Nie sucht er Ideen zu galvanisieren, die einst lebendig waren und heute tot sind. Nie sagt er Dinge, die an geistliche, an konfessionelle Schranken gebunden sind, nie Dinge, die in einer fremden Kulturatmosphäre wurzeln. Die hellenischen Götter sind für uns verblasst. Die christlichen Heiligen und Märtyrer sind Schemen geworden.

Darum hat Watts Jupiter und Juno, Christus und Maria nie gemalt. Jeder Versuch, sie aufzuerwecken, wäre thöricht. Lebendig aber blieben andere Mächte. Auch unsere Zeit hat ihren Gedanken- und Empfindungsgehalt, der sich zu neuen grossen Symbolen verdichten könnte. Und gerade bei solchen Versuchen kamen die Künstler bisher über die Verwendung alter Kleiderstöcke, über kleinliche Genrehaftigkeit nicht hinaus. Sie benutzten die feststehenden, von den alten Meistern geschaffenen Formen als eine tote Zeichensprache, so wie die ersten Christen sich der Zeichensprache der Antike bedienten, so lange sie für den Ausdruck ihrer neuen christlichen Gedanken die passende Form noch nicht hatten. Watts' Auftreten bedeutet das Einsetzen einer neuen typen-



George Frederick Watts. Liebe und Tod.

(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

bildenden Kraft. An die Stelle von Clichés hat er neue geist- und lebensvolle Formen gesetzt.

Die erste Stelle in seinem oeuvre haben die beiden Mächte, vor denen von Anbeginn der Welt die Menschen betend oder zitternd im Staube lagen: der Tod und die Liebe. Und er malt sie nicht in antiquarischem Sinn. Er malt sie aus dem Seelenleben unserer Zeit heraus, für die sie etwas anderes als für die Menschen von einst bedeuten. Denn für die Renaissancemeister war die Liebe der Cupido, bald schelmisch, bald melancholisch, zuweilen auch mit einem dämonischen Anflug, doch beinahe immer der Cupido. Zuweilen war sie auch die Caritas, das Weib, das zwei Kinder an ihrem Busen nährt. Und an diesen beiden Typen hielt das 19. Jahrhundert fest. Wollte man auf andere Weise die Caritas darstellen, so griff man zur genrehaften Erzählung: zu schönen Damen, die Brot an hungernde Kinder verteilen. Bei Watts zuerst hat sich diese Liebe zu einem neuen grossen Typus verdichtet. Ein schlanker, starker Ephebe unterstützt auf dem Bild „Liebe und Leben" ein schwaches, zartes Mädchen, hilft ihm den steinigen Weg eines Gebirges emporklimmen. Rosen hat er auf den kahlen Pfad gestreut. Golden geht die Sonne über den Bergen auf. Das ist weder mehr der Eros noch die Caritas, noch genrehaft plumpe Erzählung. Für den Geist der Humanität, der Mildthätigkeit, der Menschenliebe, der Güte, der sich der Armen annimmt, es ihnen erleichtert, den schweren Weg durch das rauhe Leben zu gehen, ist ein neues schönes Symbol gefunden.

Der Tod war für die antiken Menschen der schwarze Schatten, der auf die Freude fällt. Memento mori, das wollte sagen memento vivere. Geniesse das Leben, denn der Tag wird kommen, da du nicht mehr lachen, nicht mehr lieben und küssen kannst. Für das Mittelalter wurde er der Teufel. Denn der Tod ist der Sünde Sold. Wenn Menschen sich freuen, lachen und lieben, just in diesem Augenblick kommt er, ein burleskes Skelett, packt sie, schleppt sie unter Rippenstössen vor den Richter. Und an diesem Typus hielt die Renaissance noch fest. Der sozialistische Gedanke, dass der Tod keine Standesunterschiede macht, Könige und Bettler, Arme und Reiche gleich schlecht be-



George Frederick Watts. Zeit, Tod und Gericht.

(Mit Erlaubnis von J. Caswall Smith in London W. 305 Oxford Street.)

handelt, ist das Einzige, was Holbein neu hinzubringt. Für uns bedeutet der Tod etwas anderes. Er ist uns weder mehr der böse Feind, das dumme Skelett, das uns tückisch wegholt; noch der Lebemann, der uns auffordert, die Becher zu bekränzen. Er ist uns das grosse Sphinxrätsel des Daseins, die „mildeste Form des Lebens", die Ruhe. „Ueber den Toten liegt ein verklärender Glanz" — wie Bartholomé auf sein Totendenkmal setzte. Auch dieses neue Empfinden vom Tode hat lange vor Bartholomé in Watts' Wesen Gestalt gewonnen. Bald ist er der Dämon der Nacht, das ewige Nirwana, in dessen Schoss alles, was Leben hatte, zurücksinkt. Bald ist er der erlösende Freund, der uns den Frieden, nach langem, nervösem Hasten die Ruhe bringt, bald der verklärende Genius, der dem Niedrigsten, Aermsten für einen Augenblick Majestät verleiht.

Doch nicht nur Tod und Liebe hat er neu beseelt, ihnen eine neue Bedeutung, neuen Sinn gegeben. Auch all jene anderen Gestalten — Gerechtigkeit, Zeit, Gewissen — die im Laufe der Jahrhunderte zu faden allegorischen Damen geworden waren, erhielten durch ihn wieder Leben. Und selten erklingt bei ihm die pessimistische Note. Ein einziges Mal behandelte er das Thema „Sic transit gloria mundi", indem er auf einer Bahre Hermelinmäntel und Lorbeerkränze, Bücher und Lanzen zu einem ernsten Stillleben vereinigte. Ein einziges Mal zeigte er die Hoffnung als schwaches, melancholisches Weib, das that- und kraftlos sich in vagen Traumbildern verliert. Im übrigen ist seine Kunst eine frohe, versöhnende, werkthätige, weltbejahende Kunst, eine Kunst, die uns Mut macht zum Leben, uns neue Ziele, neue positive Aufgaben zeigt. In diesem Sinn ist er das Gegenteil von Burne Jones. Burne Jones war der Decadent, der thatlose Träumer, der es für nötig hielt, mit dem Flitter versunkener Schönheitswelten unsere graue Zeit zu vergolden. Seine Kunst bedeutete das Fiasko, den Zusammenbruch aller Ideale. Es giebt kein Ziel: kein Handeln und Wirken, kein Streben und Schaffen. Nur die Liebe ist geblieben. Doch auch sie ist traurig, entsagend und impotent. Durch Watts' Kunst geht der Wille zum Leben. Er ist der Erste, der sich nicht mit dem Fragezeichen begnügt, sich nicht in wehmütigen Träumen verzehrt, sondern in eine schöne, lichte Zukunft schaut.

Alle kirchlichen Dogmen sind tot. Keine Götter schweben mehr über uns, an die wir glauben, zu denen wir beten können. So schälte er aus allen Religionen der Welt die ewigen Wahrheiten heraus, jene Wahrheiten, die an kein Zeitalter, an kein Bekenntnis gebunden, die ebenso buddhistisch wie christlich, ebenso griechisch wie jüdisch sind. Alles Antiquierte bleibt fern. Nur Dinge sagt er, die auch unsere glaubenslose Zeit, jeder, jeder noch glauben kann. Und nie verkündet er seine Lehren mit salbungsvoller Emphase. Nie sagt er: Du sollst, du musst. Nie wird er sentimental und geschwätzig. Langsam, leise, ohne dass man die Absicht merkt, setzt er das Herz in Schwingung. So frei von aller Wissenschaft, von allem gelehrten Beiwerk sind die Bilder, so wenig „Kenntnisse“ setzen sie voraus, dass jeder, jeder den Sinn versteht. Das heisst: es ist wieder die Einheitlichkeit von Kunstwerk und Kultbild erzielt. Wir betrachten nicht nur Bilder, sehen nicht nur Fata morgana-Gestalten einer versunkenen Märchenwelt, nein, wir blicken zu Wesen auf, an die wir noch glauben, da sie die beherrschenden Mächte unseres Daseins, die Verkörperungen unserer Ethik sind. Als der Erste nach den Klassikern hat Watts wieder Sakralbilder geschaffen.

Und was das Schönste ist: nicht nur gemalt, auch gelebt. Nicht zu den Virtuosen gehört er, die Dinge auf den Markt tragen, über die sie innerlich lachen. Herz und Hand deckt sich bei ihm. Er ist der Mann seiner Bilder. Frei und stolz ist er seinen Weg gegangen. Es strömt aus seinen Werken der vornehme Adel seines eigenen Wesens, die grosse selbstsichere Ruhe eines Mannes, der an sich und seine Sendung glaubt, an seine Sendung, die Menschen edel zu machen, einen neuen Glauben zu stiften, eine neue Religion.

Eine neue Religion? Ist der Gedanke so wahnwitzig? Ja, alle früheren Religionsstifter, Confucius wie Buddha, Christus wie Mahomed haben sich des sophistischen Wortes, des rohen Schwertes bedient. Aber könnte ein Religionsstifter nicht auch mit dem Pinsel, mit dem Meissel reden? Lässt sich nicht vorstellen, dass um die Bilder, die das Little Holland House heute vereint, einmal ein Tempel gebaut wird, nicht im hellenischen

Stil, auch nicht im Stil der christlichen Kirchen, sondern in unserem Stil, im Stil der freien Geister, der guten Europäer, der guten Menschen, der Menschen, die an kein veraltetes kirchliches Dogma mehr glauben, wohl aber an das Edle und Grosse, das in jeder Menschenbrust lebt. Jauchzend der Sonne entgegen reitet der nackte Ephebe auf dem Bildwerk, an dem der 84jährige Meister jetzt schafft. Und seine Werke bieten die Gewähr, dass wir einst, wenn wir all die Zöpfe abgeschnitten haben, die wir noch mit uns schleppen, wenn die Geburtswehen der neuen Zeit überstanden, wenn wir wirklich freie Menschen geworden sind — dass wir dann auch eine Kunst wieder haben werden, die der stolze, einheitliche Ausdruck dieser neuen Weltanschauung ist.



George Frederick Watts. Selbstportrait.
(Mit Erlaubnis von J. Caswall Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Dekorative Kunst, Bildnis und französischer Einschlag.

Alle die Grossen, die in den letzten Kapiteln besprochen wurden, sind tot. Nur Watts ragt, ein 84jähriger Greis, in die Gegenwart herüber — so wie einst Michelangelo und Tizian als Heroen in eine kleiner gewordene Welt hineinragten.

Denn darüber darf man sich nicht täuschen: das zweite Heldenzeitalter der englischen Kunst ist zu Ende. Sie ist von neuem in jene Phase der Müdigkeit getreten, in der sie vor fünfzig Jahren — nach dem Tode Turners, vor dem Auftreten der Praerafaeliten — war.

Gewiss, noch jetzt entsteht sehr viel Gutes. Die Anregungen, die Morris dem Kunstgewerbe gab, befruchteten auch die Malerei. Es kam eine Richtung, die der Holzarbeit, dem Teppich, der Glasmalerei ihre Wirkungen entlehnt, und in der Stilisierung der Linie wie der Farbe noch einen Schritt über Burne Jones hinaus bedeutet.

Als der erste Fortbildner dieser dekorativen, zuerst von Rossetti verkündeten Gedanken ist John W. Waterhouse zu nennen. Er hat sich mehrfach gewandelt. Zuerst von Alma Tadema, wurde er später von Burne Jones beeinflusst. An ihn erinnert das Bild der heiligen Cäcilie, die zwei blondköpfige Engel durch ihr Geigenspiel in den Schlummer wiegen. An ihn erinnert das Werk „Ulysses und die Sirenen“, das im Sinne von Coleridges Ancient Mariner die antike Legende ins nordisch Spukhafte übersetzt. Seine nächsten Werke lassen dann verfolgen, wie er in Linienführung und Farbenanschauung immer selbständiger wird. Obwohl sein Hylas ohne das Panbild des

Burne Jones kaum gemalt wäre, ist es doch hübsch, wie die blassen Körperchen der Nymphen von dem grünen Schilf des Weihers sich absetzen. In der heiligen Eulalia nähert er sich dem bleichsüchtigen Somnambulismus des Gabriel Max. In der Lady of Shalott setzte er die feinen Verse Tennysons in sehr feine Farben um. Wie das blasse, weisslila gekleidete Weib von der zartgrünen, stillen Landschaft sich abhebt, das ist ein sehr aparter, ernster Accord. Desgleichen kann man bei dem Bild „Der magische Zirkel“ wohl die Verwandtschaft mit der Circe des Burne Jones bemerken. Sehr schön und selbständig ist doch, wie er das hellblaue Kleid der Zauberin, die schwarzen Dohlen und das citrongelbe Feuer, von dem eine graue Rauchsäule aufsteigt, zusammenstimmt. Alle seine Bilder sind nicht nur litterarisch gedacht, auch malerisch gesehen. Durch schlichte, grosse Linien, durch die harmonische Nebeneinanderstellung blauer, grüner und violetter Farben erreicht er eine teppichartige, sehr dekorative Wirkung. Noch wichtigere Dienste



John Waterhouse. Der magische Zirkel.
(Mit Erlaubnis der National Gallery of British Art.)

hätte — wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen — Stott of Oldham leisten können. Für ihn war Whistler der Ausgangspunkt. Auch Arman-Jean mag auf ihn eingewirkt haben. Und wenn man das Dryadenbild sieht, in dem er dunkelrote Rosen und hellrote Malven, bleiche Mädchenkörper und tiefblauen Himmel in so wunderbarer Weise zusammenstimmt, so wirkt das ähnlich, als ob man einen schönen alten Gobelin betrachtete.

Ein Bild soll der Schmuck eines tektonisch gegliederten Raumes sein. Es soll angenehm wirken durch den ruhigen Wohlklang im Nebeneinander seiner farbigen Flächen, durch musikalische Linien, durch festes, architektonisches Gefüge. Diese Lehren haben auch die Folgenden den japanischen Holzschnitten und den Erzeugnissen der frühen Wandmalerei entnommen. Byam Shaw, noch nicht Dreissiger, ist ein solcher Meister der dekorativen Linie. Mit 25 Jahren malte er das Bild „Liebes-Tand“, dessen Stoff er einem Gedicht in Rossettis House of Life entnahm, und das heute in der Galerie von Liverpool hängt. Schöne Frauen haschen nach den Früchten, die ein Knabe auf einer Schale trägt. Das Ganze ist eine Harmonie melodischer Linien und voller, ruhiger Farben. In seinem nächsten Bild „Wahrheit“ berührt er sich mit Boutet de Monvel oder Ludwig von Zumbusch: er strebt nach dem Monumentalen, das die Gestalten des alten Brueghel haben. Nächst Byam Shaw ist G. E. Moira der Hauptvertreter dieser dekorativen Schule. Sein Bild „Pelleas und Melisande“ ist ein apartes Werk — originell in der Anordnung, würzig herb in den dumpfen grün-schwarz-lila-gelben Farben, fein in der Maeterlinck-Stimmung, die das Ganze durchweht. Doch sein Bestes hat er nicht im mobilen Gemälde, sondern als Dekorateur geleistet. In dem Wandfries, mit dem er das Trocadero-Restaurant in London schmückte, verwendete er zum ersten Mal das polychrome Relief, das seitdem in der Dekorationskunst eine so wichtige Rolle spielt, und suchte die farbige Wirkung noch durch Metall zu steigern. Auf der Pariser Ausstellung erregten die Bilder Aufsehen, mit denen er den Pavillon der Peninsular and Oriental Steam Ship Company geschmückt hatte — einfache Linien- und Farbenphantasieen, die in ihrem

flüssig weichen Wohlklang wie Musik auf das Auge wirkten. Seine Entwürfe für Glasfenster haben die gleichen Vorzüge, und als Lehrer an die Southkensingtonschule berufen, wird er gewiss einen massgebenden Einfluss auf die Jungen üben.

Anning Bell, durch seine Umschlagzeichnung für das Studio bekannt geworden, hat gleichfalls in farbigen Reliefen — besonders den Friesen Musik und Tanz — sehr Feines geleistet. Maurice Greiffenhagen überrascht durch die Glut seiner Empfindung, die schwungvolle Kraft seiner Linien, die gobelinhafte Schönheit der Farben. Man denkt an Aman-Jean, eine so wundervoll altmeisterliche Schönheit ist über das Bild „The Sons of God saw the Daughters of Men" gebreitet. Seine Verkündigung wäre ohne Rossetti ja kaum entstanden. Er wiederholt den Frauentypus Rossettis fast sklavisch. Trotzdem ist geistreich, wie er die ganze Scene zu einem Wonnetraum macht. Auf Rossettis Jugendwerk ist Maria ein bleiches, verstörtes Mädchen, das scheu und verschüchtert die Worte des Engels hört. Bei Greiffenhagen schliesst sich in wollüstiger Seligkeit ihr Auge. Ihr Kopf sinkt zurück, die Hände zittern, die Lippen beben. Jauchzend hört sie die Botschaft der Fécondité. Nicht minder wirksam ist die Gourmandise, mit der er seinem Werk das Aussehen eines alten Bildes gab. Die Farben, obwohl sonor und rauschend, wirken doch gleichzeitig so verschossen und verblichen, dass man meint, das Bild hätte Jahrhunderte lang im verstaubten Winkel einer alten Kirche gehängt, oder es hätten Spinnen darüber ihr Netz gezogen. Der Rahmen trägt dazu bei, die feierliche Wirkung zu steigern. In ähnlichem Stile arbeitet heute Frank Brangwyn, der erst Freilichtbilder im Sinne des französischen Impressionismus malte, dann durch eine Orientreise auf die Betrachtung einer farbensatteren, grosszügigen Natur gelenkt wurde. Alle seine Werke imponieren durch den klaren Aufbau der Massen, durch die wunderbar rhythmische Gliederung der Formen- und Farbenkomplexe. Das Bild „Gold, Weihrauch und Myrrhen", das ins Musée Luxembourg kam, und das grosse Wandgemälde „Handel und Schifffahrt", das er für die Börse in London malte, sind bis heute wohl seine stärksten Leistungen. F. Cayley Robinson, der durch

seine strenge, fast heraldische Linienführung und durch seine herben dumpfen Farben auffällt; Miss Eleanor Fortescue Brickdale, die durch ihr Bild „die Falschheit des Reichtums" gute Hoffnungen weckte, und der geistvolle Zeichner W. Nicholson, der jeden Ausdruck, jede Bewegung auf grosse entscheidende Linien zurückführt, seien weiter hervorgehoben. Fast alle diese Meister kamen vom Kunstgewerbe her. Aus den kunstgewerblichen Schulen Englands gingen sie hervor, und dieser Jugendberuf — die Gewöhnung an einfache, ornamental-dekorative Wirkungen — gab ihnen auch ihren malerischen Stil. Ihre Werke zeigen, dass die englische Kunst noch nicht tot ist, sondern neuen schönen Zielen entgegengeht — im Sinne jener Zeiten, als noch das einzelne Kunstwerk sich nicht selbstsüchtig vordrängte, sondern Architektur, Plastik und Malerei Teile einer einheitlichen Raumkunst waren.

Auch die Bildnismalerei steht noch immer auf der alten Höhe. Namentlich in der National Portrait Gallery wird man fast von Ehrfurcht erfasst. Das ist eines der lehrreichsten stolzesten Museen der Welt. Wir in Deutschland verzetteln alles. Es ist langweilig und verächtlich, dass in allen Städten, stets in derselben Pose, ordenbesäete Uniformierte stehen — Denkmäler, die nicht der Kunst, nicht dem Kultus des Genius, nur lakaienhaftem Byzantinismus dienen. Die Londoner Portraitgalerie ist ein Pantheon der grossen Männer der Nation. Alle Berufsklassen, alle Stände sind vertreten. Bischöfe, Diplomaten, Dichter, Architekten, Staatsanwälte, Physiker, Sprachforscher, die Vorstände der Kunstsammlungen und Bibliotheken, Schriftsteller, Aerzte, Naturforscher, Musiker, Anatomen, Buchhändler, Ingenieure, Handelsrichter Bürgermeister, Grossindustrielle, Maler, Missionare, Erfinder — kurz, alle sind da, die ihren Namen in die Annalen der Geschichte eingruben. Wie im Holland des 17. Jahrhunderts ist auch in England die Portraitmalerei noch immer der feste Pol alles Kunstschaffens. In keinem anderen Land hat sie eine solche Bedeutung. Neben der Londoner Galerie geben die vielen Corporation - Galleries der Provinzstädte den Bildnismalern Arbeit in Fülle. Und was sind das für kräftige, würdevoll ernste Bilder: diese Gerichtspräsidenten,



Byam Shaw. Liebestand.

die in ihrer roten Toga, die Hand auf das Gesetzbuch gestemmt, so stolz und selbstbewusst dastehen; diese Gelehrten und Künstler, die in ihre Bücher, ihre Zeichnungen vergraben, sich so schlicht und posenlos geben. Werke wie diese — mögen sie von Ouless oder Herkomer, von George Richmond oder Reid, von J. Shannon, Frank Dicksee oder J. Solomon sein — sind kulturgeschichtliche Dokumente. Sie werden den Menschen der Zukunft vom Kulturleben unserer Zeit ebensoviel erzählen, wie wir den Werken Holbeins und van Dycks, Reynolds' und Gainsboroughs über die Kultur der Vergangenheit entnehmen. Selbst Künstler, die wir aus ihren anderen Werken nur als weichliche Epigonen kennen, werden sofort urwüchsig und kraftvoll, sobald sie als Bildnismaler auftreten.

Weiter möchte ich hier gleich die verzeichnen, die in den letzten Jahren eine Brücke zwischen der englischen Kunst und der des Kontinents schlugen. In London arbeiten bekanntlich einige berühmte Amerikaner: Whistler, der von der prickelnden Verve des französischen Impressionismus zu klassischer Tonschönheit im Sinne des Velasquez gelangte; Sargent, der amerikanische Boldini, der in seinen Bildnissen die nervösesten Bewegungen, die zartesten Lichtspiele erhascht; Abbey, der in seinen geschichtlichen Bildern die bunten Kostüme der Vergangenheit zu wunderbaren Farbenbouquets ordnet. Auch ein Franzose lebte in England, Alphonse Legros, der von 1876 bis 1893 Leiter der Slade School war. Und diese Meister brachten eine gewisse Verbindung mit dem Auslande zu stande. Während vorher fremde Werke in die Londoner Ausstellungen kaum Einlass fanden, werden von der International Society of Sculptors, Painters and Gravers, die sich unter dem Vorsitz Whistlers bildete, seit einigen Jahren internationale Ausstellungen veranstaltet. Whistler veranlasste auch, dass Werke der Impressionisten — Werke von Manet und Monet, von Degas und Renoir — zuweilen in den Kunstsalons vorgeführt wurden. Legros aber vermittelte seinen Schülern die Anschauungen der Pariser Ateliers, regte sie an, nach Abschluss ihrer Londoner Studien eine Zeitlang in der Ecole des Beaux arts zu arbeiten und später die Pariser Ausstellungen zu beschicken. Der Einfluss dieses inter-

nationalen Austausches ist bei einer Gruppe sehr talentvoller Maler zu bemerken.

Stanhope A. Forbes machte seine Studien bei Bonnat, liess sich, nach England zurückgekehrt, in dem Fischerdorf Newlyn in Cornwall nieder und versuchte dort der Natur kühn, mit grosszügigem Empfinden gegenüberzutreten. In seinem „Fischmarkt an der Küste von Cornwall“, den er 1885 ausstellte, ist eine Strandscene, ein Stück wirkliches Leben wahr und ungeschminkt wiedergegeben. Und auch sein späteres Bild, der „Toast auf die Braut“ überrascht in der Tate Gallery durch seine malerischen Qualitäten. Ihm mehr oder weniger nahe stehen einige andere, die ebenfalls ihre Studien in Frankreich machten und durch ihre naturalistische Rücksichtslosigkeit ebenso sehr wie durch ihre frische impressionistische Mache auffallen. Es sei G. Clausen genannt, der in seinen ersten Jahren sehr kraftvolle Bauernbilder malte; H. H. La Thangue, der sich mit den Schotten berührt, wenn er Sonnenflecke auf weissen Gänsefedern und grauem Kiesboden spielen lässt; John Gulich, dessen „Violinkonzert“ wie eine Variante des bekannten Léandreschen Blattes anmutet; Walter Osborne, dessen winterliche Strassenpartieen ein wenig an Monet streifen, und Jacomb Hood, der seine lebensgrossen Figurenbilder sehr breit und schneidig heruntermalt. Auch J. A. Swan gehört in diese Gruppe, der, in Paris bei Gérôme, Bastien-Lepage und dem Bildhauer Frémiet gebildet, heute wohl der erste Tiermaler Englands ist. Alle Bewegungen und Ausdrucksnuancen wilder Tiere — das gierig Heimtückische wie das lauernd Schleichende, schnaubende Wut wie kriechende Feigheit — weiss er in erstaunlicher Weise zu packen. Nie denkt er an langweiliges Fertigmachen. Jedes seiner Bilder wirkt wie ein erhaschter Augenblick. Jedes trägt den geistvollen Charakter der Skizze.

Doch ich habe mit Absicht diese Werke vorangestellt. Denn sie sind Ausnahmen. Als Dokumente für das englische Kunstschaffen von heute dürfen sie nicht gelten. Die letztgenannten, im Ausland gebildeten Meister beweisen nur, dass auch das britische Inselreich allmählich dem französischen Einfluss sich öffnet, und sie werden wegen dieses fremden Blutes, das sie in

sich aufnahmen, in England selbst nicht als rasserein anerkannt, so sehr sie sich neuerdings bemühen, wenigstens im Inhalt ihrer Werke möglichst dem englischen Geschmack sich anzupassen. Die Dekorateure hatten gleichfalls ihre Haupterfolge auf dem Kontinent. Man weiss von Moira, Greiffenhagen und Brangwyn bei uns mehr als jenseits des Kanals, wo sie unter dem akademischen Drucke leiden. Die Bildnisse aber sind eine Sache für sich. Sie repäsentieren, möchte ich sagen, die männliche Seite der englischen Malerei. Im übrigen interessieren sich dort für Kunst — das war auch im Rokoko so — weit weniger die Männer als die Frauen. Die Frau hat die Aufgabe, das Heim zu schmücken. Sie hat mehr Zeit für ästhetische Dinge als der Mann, der im feindlichen Leben steht. Fast nur Damen sind in den Gemäldegalerien, in den kunstgeschichtlichen Vorlesungen zu finden. Und aus dieser Vorherrschaft des weiblichen Elements erklärt sich, wie mir scheint, der ganze Charakter des modernen englischen Schaffens: der Charakter dieser Kunst, die so ladylike zart, so still, fein und sanft ist, die aber demjenigen, der Kraft, kühnen Wagemut sucht, nichts, nicht das mindeste bietet.

Die Epigonen des Praerafaelitentums.

London ist eine merkwürdige Stadt, wo Bilder der Not und des Elends, eines raffinierten Genusslebens und mächtiger Arbeit wie in einem Zauberspiegel wechseln. Es ist fürchterlich, abends durch die Strassen Whitechapels zu schlendern: diese Freudenmädchen zu sehen, denen Not und Hunger aus den Augen starrt; diese Whiskysäufer, die, vom Fusel trunken, stumpfsinnig apathisch daherwanken; diese halbverhungerten alten Frauen, die erschöpft und entkräftet auf dem Pflaster hinsinken; diese alten Männer, die, grosse Plakate auf dem Rücken, wie in skurrilem Leichenzug daherschreiten; diese Kerle mit Klumpfüssen, Geschwüren und Triefaugen, die, an der Strassenecke hockend, lebendige Lehrbücher aller Geschlechtskrankheiten zu sein scheinen; diese blassen Streichholzmädchen und verlotterten Cigarrenstummelsammler, die scheu um die Tische der Caféhäuser schleichen; diese zerlumpten Mütter, die sich selbst und ihre Kinder anbieten; diese Zuhälter, die, die fettige Mütze auf dem Kopf, die schmierige Thonpfeife im Mund, in der Hosentasche mit dem Messer spielen, das sie im nächsten Augenblick zücken werden. Das sind die Dinge, „die man in London ganz umsonst sieht“, die Dinge, die Rowlandson und Gavarni zeichneten. Doch sie verschwinden neben dem Glanz, dem eleganten Tohuwabohu der Grossstadt. Wie wunderbar ist dieses wimmelnde Menschengewühl. Wie leuchten und funkeln in der feuchten Luft all diese exotischen Früchte, die auf Riesenwagen durch die Strassen geschoben werden. Wie fein in Silhouette und Bewegung sind die eleganten Cabs, die auf Gummirädern über den Asphaltboden gleiten, oder die elastischen Reiter, die im Hydepark promenieren. Für Degas war ja der

englische Turf ein unerschöpfliches Studienfeld: diese spindeldürren Jockeys, die in rotem Trikot auf nervösen, mageren Rappen über hellgrüne Wiesen sprengen. Und dann all die Lichtwunder, all die landschaftlichen Schönheiten. Es ist ganz seltsam, abends an der Themse zu stehen: zu beobachten, wie das Licht des Mondes und der Gaslaternen in tausend Reflexen auf dem Spiegel des Flusses flimmert. Es ist ein ganz merkwürdiger Effekt, wenn die Sonne gelb und orangefarbig durch dicke, rauchgeschwärzte Wolken bricht oder wenn sie tieftonig blutrot durch ein Meer von Nebel schimmert, in dem die Menschen und Häuser wie graue Phantome verschwimmen. Es ist wunderbar, vom Verdeck des Omnibus abends über eine lange Strasse hinauszublicken, über die wie flackernde Irrlichter die blauen, grünen, gelben und roten Laternen der Pferdebahnwagen huschen. Ja, es giebt eine Poesie der Grossstadt, fast feiner und stilvoller als die Poesie der Natur. Man hat sie zu schildern, wenn man von de Nittis und Manet, von Whistler, Raffaelli und den Amerikanern spricht. Doch in einem Buch über englische Malerei wäre es nicht am Platze. Denn nur die ausländischen Künstler, die nach London kamen, haben diese Dinge bemerkt. Ein englischer Maler hat sie nie gemalt. Leonardo daVinci hat die Malerei mit einem Spiegel verglichen, der das Bild der Wirklichkeit wiederstrahlt. Die englische ist das Gegenteil eines Spiegels. Sie schweigt tot und verhüllt, was im Leben vorgeht.

Das Kontrastbedürfnis der Seele. Daraus allein wohl ist dieses Wirklichkeitsfremde zu erklären. Der Kleinstädter, der in die Grossstadt kommt, wird von ihren Schönheiten gepackt und bezaubert. Es freut ihn, sich in den Strudel zu stürzen. Es freut ihn, unterzutauchen in diesem wogenden Leben. Der Grossstädter beachtet es nicht, da er es immer sieht. Ja, die ganze Grossstadt ist ihm unangenehm. Denn wir sind alle Romantiker, träumen aus der Welt, die uns umgiebt, uns in eine andere, dieser entgegengesetzte hinüber.

Es ist kein Zufall, dass der Berliner Grossstadtroman von jungen Leuten geschaffen wurde, die nicht in der Grossstadt aufwuchsen, sondern vom Lande kamen. Es ist kein Zufall, dass die feinsten „intimen Landschafter“ Söhne der Grossstadt waren.



John Strudwick. Der goldene Faden.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Und so erklärt es sich auch, dass die Londoner Maler von heute nie die Grossstadt, sondern ein stilles Elysium schildern, in das kein Ton vom rauschenden Tagesleben hineinklingt.

Das ganze englische Leben ist von diesem Kontrastbedürfnis beherrscht. Aus dem Schmutz und dem Lärm der Strasse tritt man in die stillen, netten, blumengeschmückten Tea Rooms. Der Geschäftsmann, der am Tage in der City gearbeitet, fährt abends auf der elektrischen Bahn nach seiner Villa hinaus. Und hier darf ihn nichts, auch kein Bild, an die Aergernisse des Tages erinnern. Er will seine Ruhe haben, will durch nichts gestört werden. Er will träumen. Im Leben nüchtern, auf den Erwerb bedacht, will er durch die Kunst aus dieser Sphäre entrückt werden. Sie soll nicht das Leben schildern, sondern Stimmung geben, soll sich der Beschaulichkeit, dem ländlichen Frieden einschmiegen. Und rechnet man dazu gewisse andere Eigentümlichkeiten wie die englische Prüderie; rechnet man weiter hinzu, dass die hauptsächlichste Trägerin des Kunstsinnes die Frau ist, so versteht man, welchen Charakter die moderne Malerei in England annehmen musste. Versuchen wir sie zu kennzeichnen, indem wir im einzelnen die verschiedenen Stoffgebiete betrachten.

Zunächst ist da zu vermerken, dass das Praerafaelitentum zu einem sehr breiten Strome anschwoll. Nur wie das immer so geht — das Quellwasser war reiner. Bis es von Rossetti zu Mrs. Stillmann gelangte, hatten die verschiedensten unreinen Ingredienzien es getrübt. Solche Dinge sind ja in der Kunstgeschichte häufig. Im 16. Jahrhundert hatte Leonardo da Vinci einen neuen Weibtypus geschaffen. Seine Schüler übernahmen ihn. Und nachdem einige ihn noch feiner nüanciert, im einzelnen durchciseliert hatten, kamen die anderen, die ihn schematisch wiederholten, abschwächten und mit Publikumsparfüm besprengten. Das nämliche Schicksal erlebte Rossetti. Burne Jones hatte der vibrierenden Sinnlichkeit seines Meisters fröstelnde Enttäuschung, die christliche Askese gegenübergestellt. Nun kamen die Jüngeren, die beide Essenzen zusammenmischten und durch Zusatz von Zuckerwasser zu einer wohl — aber fad schmeckenden Limonade machten.

John Strudwick ist noch der interessanteste der Gruppe.

Auf die sinnenden und singenden Mädchengestalten, die er in irgendwelcher von einem Dichter erfundenen Situation zu malen liebt, möchte ich nicht allzuviel Gewicht legen. Denn hier variiert er nur Burne Jones. Mögen sie Elaine oder Cäcilie heissen, bei der Geige, Orgel oder Harfe sitzen — es ist Kunst aus zweiter Hand. Burne Jones hat ihm die Mädchen, Hubert und Jan van Eyck haben ihm die Orgeln, die Teppiche und die schlanken gotischen Fenster gegeben, durch die das Licht so weich in die kapellenartigen Räume flutet. Er mischt nur Dinge zusammen, die nicht ihm, sondern anderen, zum Teil auch Leighton gehören. Neu und konsequent aber ist, dass er in anderen Werken, das Quattrocento verlassend, noch weiter in die Vergangenheit zurückgriff. Duccio, Giotto und die mittelalterlichen Miniaturmaler haben ihm seinen gezierten, preciös archaischen Stil gegeben. Da malt er die Pforte des Himmels. Ein nackter Ephebe, die Arme über der Brust gekreuzt, wird von den Engeln in Empfang genommen, die den Eingang ins Himmelreich bewachen. Das Bild „der goldene Faden" baut sich ganz archaisch in drei Stockwerken auf. Im untersten sitzen die Parzen. Im zweiten lauscht ein junges Mädchen den flüsternden Worten eines Jünglings. Im obersten zieht Kronos die Glocke, und der Wagen der Liebe fährt dem Acheron zu — Böcklins „vita somnium breve" in ästhetisch englische Lyrik übersetzt. Ein starker Künstler wird natürlich niemals in diesem Sinne archaisieren. Man bringt die Kunst nicht vorwärts, wenn man einfach Giottosche Häuser, Orcagnasche Engel und Lochnersche Rosenhecken wie den Inhalt eines Kinderbaukastens ausschüttet und zum Aufbau neuer Bilder benutzt. Aber die Lust, mit den grossen Alten zu spielen, über die Empfindungen zu berichten, die der Anblick alter Kunstwerke in uns weckt, geht nun einmal durch unsere Zeit, und unter denen, die durch das Medium alter Kunst das Leben fühlten, hat Strudwick immerhin eine nicht unwichtige Stellung.

Sonst sei W. S. Burton genannt. Sein Bild „der Ritter und der Puritaner" wirkte auf der Glasgower Ausstellung sehr herb und kräftig. Herbert James Draper lässt in seiner „Klage um Ikarus" fein die Note ausklingen, die Gustave Moreau in dem thracischen Mädchen anschlug. J. Young Hunter versetzt in die

ersten Jahre des Praerafaelitentums zurück, wenn er in dem Bilde „My Ladys Garden“ eine romantische, mit einem Pfau durch eine Parkanlage promenierende Dame darstellt, und jedes Gräschen der Wiese, jede Feder des Pfauenschweifes mit spitzem, sorgfältigem Pinsel zeichnet. Den vielen, allzu vielen, die in ähnlichem Sinne arbeiten, ist es fast unmöglich, etwas Eigenes nachzurühmen. Sie brauchten nicht da zu sein — so wenig es notwendig war, dass einst in Frankreich neben Delacroix Delaroche stand. Denn die älteren von ihnen bewegten sich gleich anfangs nur als Trabanten um die Sonne der führenden Meister. Die Jüngeren übernahmen das Praerafaelitentum als etwas Fertiges, Aeusserliches, als Formel, und beschränkten sich darauf, die Typen Rossettis und Burne Jones' — ein wenig verzuckert, ad usum delphini hergerichtet — an das Publikum weiterzugeben.

Spencer Stanhope ist gewiss ein grosser Arbeiter. Er hat die vielen Aufträge, die ihm zugingen, sehr gut erledigt. Für zahlreiche Kirchen Englands hat er Wandbilder und Glasfenster geschaffen, die ausserordentlich wären, wenn sie nicht eben doch nur wiederholten, was Burne Jones schon besser gesagt hatte. Desgleichen wird man vor seinen Tafelbildern die Erinnerung an diesen Meister nicht los. Ein Amor naht einem jungen Mädchen, das träumerisch vor dem Thor eines mittelalterlichen Städtchens sitzt. Schon diese Worte rufen sofort den Chant d'amour des Burne Jones in Erinnerung. Und steht nicht Burne Jones hinter ihm, so ist es ein anderer: ein mittelalterlicher Miniaturmaler, ein Illustrator aus der Gutenbergzeit, Mantegna, Botticelli, was weiss ich. Man sieht seine Geburt der Eva, und man denkt an den Holzschnitt der Kölner Bibel. Man sieht seine Geburt der Venus. Der geradlinige, schlanke Frauenkörper stammt von Botticelli, der aus vertikalen Tuffsteinen sich zusammensetzende Felsen von Mantegna. Auch Burne Jones war ja Eklektiker. Doch er imitierte nicht nur. Er modelte die altmeisterlichen Elemente zu etwas Neuem, Eigenem um. Dieser Ueberschuss der eigenen Persönlichkeit fehlt bei Spencer Stanhope, und deshalb wirken seine Bilder nur wie veränderte Kopieen, nicht wie Umdichtungen alter Werke. Es ist eine



Walter Crane. La Belle Dame sans Merci.

(Mit Erlaubnis des Künstlers.)

kränkliche, schwächliche, gebrechliche Kunst, die sich in ausgefahrenen, toten Gleisen bewegt.

Streng archaisch wirkt auch Frederik Sandys. Zuweilen greift er sogar auf den Goldgrund der alten Mosaiken zurück. Doch überzeugend weiss er weder in seiner Medea noch in der Viviane zu wirken. Noch weniger Frau Stokes oder T. C. Gotch. Marianne Stokes treibt mit Schriftbändern und goldenen Heiligenscheinen eine unerhörte Verschwendung. Gotch stellt in seinem Hallelujah der Tate Gallery singende kleine Mädchen archaisch feierlich in zwei Reihen auf. Goldbrokat umfliesst sie, von goldenem Hintergrund heben sie sich ab. Doch es bleibt Maskerade. Die armen modernen Gesichtchen mit den modernen Frisuren blicken so ängstlich, so verschüchtert drein, als kämen sie sich selbst deplaciert inmitten des kirchlichen Gepränges vor. Und von den Folgenden wurde das Praerafaelitentum überhaupt ganz in wohlschmeckende Süssigkeit übergeleitet. William Blake Richmond, der mit seiner Ariadne ganz quattro-

centistisch begonnen hatte, ist heute weich, sanft, nichtssagend, liebenswürdig. Das grosse Bild, das er für die Paulskathedrale malte — Melchisedek, der den Abraham segnet — ist zwar nach dem Vertikalprinzip des Burne Jones komponiert, aber durch allerlei Rundungen und Verallgemeinerungen wieder dem konventionellen Geschmack der Historienmalerei angenähert. Und seine Bildnisse von Damen und jungen Mädchen ähneln jenen faden Erzeugnissen, durch die sich Millais in seiner letzten Zeit, als er das Plakat für Pears Soap schuf, blossstellte. Arthur Hughes, der in seiner Jugend einmal eine gute Ophelia gemalt hatte, ging später ganz zur Butzenscheibenlyrik über. Die Troubadourliebe des Burne Jones ist bei ihm in den Gartenlaubenstil Hermann Kaulbachs umgesetzt. Aehnliches gilt von Frank Dicksee. Man bekommt das Bedürfnis, Sauerampfer zu essen, wenn man in der Tate Gallery Dicksees Süssigkeiten betrachtet. Da ist — Josef Block könnte Pate sein — ein junger Mann, der dem Klavierspiel einer Dame lauscht, hinter der die Muse der Musik als parfümierter Genius auftaucht. Oder ein anderer Jüngling — Hermann Kaulbachscher Abstammung — schmachtet ein ästhetisches Mädchen an, das die Orgel spielend von einem gotischen Glasfenster sich abhebt. König Arthur ist bei ihm ein schöner Mann, der die Romane der Marlitt gelesen hat. Und wenn er in einem Riesenbild, das er geistvoll „die zwei Kronen“ nennt (die Krone der Macht und die der Schönheit) einen jungen Monarchen schildert, etwa den fünften Carl, der bei einem Einzug durch decent entschleierte junge Mädchen empfangen wird, so kann man nur mit Wehmut daran denken, wie viel temperamentvoller Benjamin-Constant, sogar Makart solche Dinge erzählten.

Auch Valentin Prinsep lebt in einem Reich schöner, recht temperamentloser Mädchengestalten. Er ähnelt Nonnenbruch, fast Sichel, in seinen Bildern von Pseudo-Orientalinnen, die mit grossen Thonkrügen rhythmisch-gymnastische Uebungen machen. Und Arthur Hackers Werke können zwar ihren Besitzer erfreuen, geben dem Historiker aber zu keinen Bemerkungen Anlass. Es ist sehr hübsch, wie in seiner Verkündigung Maria in Weiss von einer silbrig graugrünen Landschaft sich abhebt,

durch die der Engel, ein ätherisches, von hellblau weissgrünen Draperieen umflossenes Wesen, langsam heranschwebt. Fein ist auch seine „Musicienne du Silence", das junge Mädchen, das in einer duftigen Landschaft die Laute spielt. Nur haben das — obwohl weniger süss — viele andere vor Hacker gemalt: von den alten Meistern Raffaellino del Garbo, von den modernen Italienern Aristide Sartorio, bei uns in Deutschland Friedrich Dürr. Das Praerafaelitentum, das erst ein so angelsächsisches Aroma hatte, verbreitet nur noch den Duft, den man in jedem Parfümeriegeschäft atmet.



Walter Crane. Wasserlilie.

(Mit Erlaubnis des Künstlers.)

Folgen noch zahllose Damen, die die Kunst Rossettis und Watts in kleine Scheidemünze umsetzen. Anna Merritt malt den Rückenakt eines Buben mit Libellenflügeln, der auf eine Thürklinke drückt, und schreibt darunter „Die Liebe steht vor verschlossener Thür". Mrs. Evelyn de Morgan setzt auf die Primavera des Botticelli den Kopf der Viviane des Burne Jones und nennt das so entstandene Wesen Flora. Mrs. Stillmann kann

die haupthaarumwogten Köpfe Rossettis auswendig. Aber die Psyche fehlt. Aus den sinnlich vibrierenden Weibern sind dumme Perückenständer geworden.

Ja selbst Crane, der berühmte Walter Crane, ist lediglich Epigone, ein geschickter Popularisierer der Gedanken, die ein Menschenalter vorher in den Köpfen Rossettis und Morris' rumorten. Von seinen Oelbildern lässt sich wenig sagen. Ja, es war stillos, dass Crane sie überhaupt gemalt hat. Denn obwohl er merkwürdigerweise den Serpentintanz erfunden haben soll, scheint ihm jeder Sinn für Farbe zu fehlen. Zunächst bestechen sie vielleicht durch ihre formalen Schönheiten. Der Blick weilt gern auf den Frauenkörpern, die in seiner „Geburt der Venus" eine so edel abgemessene Formenrhythmik treiben. Nur erinnert man sich rechtzeitig, dass man alle diese schönen Posen lange auswendig wusste. Crane hat einfach Fragmente aus alten Bildern zusammengestellt, und auf sein eigenes Conto kommen lediglich die Retouchen, die sanften Verallgemeinerungen, durch die er es fertig brachte, Michelangelo und Poussin, Botticelli und Tizian zu einer neuen Stileinheit zu verschmelzen. In seinem „Raub der Proserpina" ist wieder alles da, was Ruskin einst an Rafaels Kartons bekämpfte: die sinnlos flatternden Mäntel, die Franzen und Falten, die den Figuren die Möglichkeit jeder natürlichen Bewegung nehmen, die akademischen Gesten, die nichts bedeuten, nichts sagen. In dem Bilde „Amor omnia vincit" sieht man die Gestalten aus Dürers und Mantegnas Triumphzügen aufmarschieren — nur ein wenig verwundert darüber, dass aus den herben Naturprodukten der Alten so süsse kandierte Früchte geworden sind. Und in seinen Allegorieen (Britannias Vision, dem Triumph der Arbeit, Ackerbau und Handel) wirkt er fast noch öder. Watts' ganzes Lebensziel ging darauf aus, eine neue grosse symbolische Kunst zu schaffen, in einer neuen Formensprache den Gedankengehalt unseres Zeitalters auszudrücken. Crane kennt diese Probleme, diese Sorgen nicht. Es giebt ja Sanduhren und Sensen, Wagen und Fackeln, Binden und Schwerter. Mit diesen überkommenen Attributen, die längst ihren Sinn verloren, arbeitet er frohgemut. Einer der geschicktesten Eklektiker, die je gelebt haben, täuscht er doch nicht dar-

über hinweg, dass sein ganzes Schaffen ein konstruierendes, entlehnendes, verständig kompilierendes ist.

Von seinen kunstgewerblichen Erzeugnissen gilt das ebenfalls. Auch hier imponiert seine erstaunliche Fruchtbarkeit. Auf allen Gebieten des Kunstgewerbes — in der Glasmalerei, der Stickerei, selbst im Entwurf von Kaminkacheln versuchte er sich. Ja, auf dem Gebiete des Kinderbilderbuches hat er unbestreitbare Verdienste. Rein linear veranlagt, mit einem schätzenswerten Sinn für kalligraphische Eleganz begabt, hat er in „Floras Feast", „The Babys own Alsop" und seiner Ausgabe von Spencers „Fairie Queen" Werke geschaffen, die immerhin zu den besten illustrierten Büchern der letzten Jahrzehnte gehören. Er hat seine Illustrationen durch Vergrösserung des Massstabes dann auch in Wandschmuck, in Tapeten und Gobelins umgewandelt. Und da er das Glück hatte, in Deutschland zu einer Zeit bekannt zu werden, als man von Burne Jones und Morris noch wenig wusste, erntete e r den Ruhm, der jenen gebührt hätte. Heute weiss man in diesen Dingen Bescheid. Man weiss, dass Crane, auf Burne Jones' und Morris' Weg weitergehend, doch eigentlich in allem, was er leistete, schwächer als diese Meister ist, dass er nur breite Bettelsuppen mit Morrisschem Fleischextrakt kochte. Man kennt auch den altvenezianischen Holzschnitt und Burckmairs Trostspiegel, die Zeichnungen von Steinle und Führich zu genau, um Cranes Illustratorphantasie noch allzusehr zu bewundern. Ein Mann, der in der alten Buchillustration — über die er ja auch schrieb — ganz wie ein Kunsthistoriker sich auskennt, hat er alles Verwendbare herübergenommen, alle Stile durcheinandergemischt. Doch wo ist Crane? Wo ist die schöpferische Persönlichkeit? Er ist kaum zu finden. Wenigstens bleibt nur ein sehr unscheinbares Männchen übrig, wenn man all die fremden Federn, mit denen er sich schmückte, ihren rechtmässigen Besitzern zurückgiebt.

Sittenbild und Landschaft.

Den nämlichen Niedergang verfolgt man in der Geschichte des Sittenbildes. Es hat die gleichen Phasen wie das Praerafaelitentum durchlaufen. Bis auf Mulready war der Inhalt der Bilder die gemalte Anekdote, eine kindliche, beinahe kindische Komik. Da brachte Hunt seine gedankenvollen, Rossetti seine duftig zarten Werke. Und so ward auch das Sittenbild nun ernst und fein. Statt äusserer Abenteuer werden états d'âmes geschildert. Statt Anekdoten zu erzählen, interpretiert man Gefühle. Auf das Burleske folgte das Aesthetische, auf das Laute das Stille, auf das hanebüchen Derbe, vulgär Plebejische das Schwelgen in leisen, zarten, melancholischen Empfindungen. Eine Schlägerei, ein lautes Fest, eine bewegte lärmende Menge — alle diese Dinge, die früher beliebt waren, kommen nicht mehr vor. Kein breites Lachen giebt es, keine handgreifliche Sinnlichkeit, keine plumpe Witzelei. Auch jede heftige Gebärde, jeder elementare Gefühlsausbruch wird als roh empfunden. Waren die Ahnen der englischen Kunst, Hogarth und Rowlandson, die Maler der Bewegung, so sind die Modernen die Maler der Ruhe. Keine Dinge, keine Handlungen, sondern nur seelische Zustände schildern sie, leise Herzensregungen, stille innerliche Dramen, die sich nicht in Worten und deutlichen Gebärden, nur in einem Zucken des Mundes, einem weichen Schimmern des Auges verraten. Alles ist friedlich und still. Man redet und lacht nicht, handelt und wacht nicht, man betet und träumt nur, weint, liebt oder stirbt. Eine sanfte Traurigkeit, eine süsse Melancholie strömt aus den Bildern. Und mit dieser Stimmungslyrik, dieser überfeinen Psychologie, die daran erinnert, dass die schönsten



Frederick Walker. Das alte Gitter.

(Nach einer Photographie der Autotype Company in London.)

Botticellis in der Londoner National-Galerie hängen, verbindet sich eine Vorliebe für edle Bewegungen, die zugleich daran mahnt, dass die Elgin Marbles in London sind. Abgüsse und Photographieen danach sind in fast jedem Atelier zu finden und prägten sich dermassen der Erinnerung der Maler ein, dass sie auch die modernen Menschen mit den Augen des Phidias betrachten. Die Bauern ähneln griechischen Statuen, und die Pferde, die den Acker pflügen, scheinen aus dem Fries des Parthenon zu stammen. Selbst in der farbigen Haltung sind naturalistische Wirkungen eher vermieden als angestrebt. Alles ist gedämpft, gemildert, auf leise grünliche oder bläulich rosige Töne gestimmt. Wie kein plumpes Wort, darf auch keine laute Farbe die Salonstimmung, den idyllischen Frieden stören.

An der Spitze dieser Entwickelung steht George Hemming Mason, dessen Thätigkeit schon in die sechziger Jahre fällt. Gleichaltrig mit Watts, war er 1845 nach Italien gegangen, hatte dort Pifferari und Hirten, alte zerfallene Ruinen und epheuumsponnene Aquädukte gemalt — Bilder, die sich wenig von den Erzeugnissen der Reiseromantik von damals unterscheiden. Da stand er plötzlich vis-à-vis de rien. Im Reichtum aufgewachsen, hatte er sein Vermögen verloren. Er kehrte von Italien nach England zurück, liess sich in Wetley nieder und führte in diesem Dörfchen ein stilles, beschauliches Leben. Die Arbeiten des Feldes — das ist der Inhalt seiner Bilder. Und doch, wie wenig ähneln seine Bauern den wirklichen, jenen kraftvoll rauhen Wesen, die man bei Millet und Courbet sieht. Kein Erdgeruch, sondern der Duft von Jasmin scheint der Scholle zu entströmen. Zittrige Bäumchen wiegen sich im Aether. Ueber sanfte Hügel, über weiche, wellige Thäler schweift der Blick. Und über dieses Land schreitet ein glückliches Volk: Landmädchen mit frischgeplätteten Häubchen, Wäscherinnen in spiegelblanken Schürzen, Bauern in nagelneuem Kittel — Wesen, die mehr hingehaucht als gemalt, mehr geträumt als gesehen sind. Ist es eine Nachwirkung Italiens? Wirkten Perugino und Botticelli dermassen auf ihn ein, dass er ihr Empfindungsleben auf die Gestalten der Gegenwart projizierte? Oder lebt die feine Rokokoschönheit Watteaus und Gainsboroughs auf? Oder ist er so



Frederick Walker. Die Landstreicher.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

überfein, so spirituell und ätherisch, weil er selbst wie Watteau ein Kranker, ein leidender, schwindsüchtiger Mensch war. Hat die Natur bei ihm etwas so zauberhaft Liebliches, rührend und heilig Schönes, weil er mit dem Auge des Sterbenden in sie blickte? Jedenfalls denkt man vor seinen Bauernbildern nicht an Roll und L'hermitte, an Bauern und an die Gegenwart, man denkt an das Umbrien Peruginos und an die Meiereien der Marie Antoinette. Auf seinem „Abendgesang" singen Bauerntöchter auf der Wiese ein Lied. Sie gleichen den Engeln der kölnischen Schule, so ätherisch sind sie, so des Körperlichen entkleidet. Jedes Gänsemädchen wird ihm zur Märchenprinzessin. Jedes Milchmädchen hat in Bewegung und Ausdruck etwas von den Königskindern, die Greuze als belles laitières gemalt hat. Der Bauer mit der Sense, der auf dem Bilde „Der Erntemonat" nach Hause geht, ist zugleich der Tod, der die Menschen fortmäht. Mag er einen Reiter malen, der, seinen Schimmel führend, durch die Landschaft schreitet; einen Windstoss, der die Baumäste

leise biegt und liebkosend durch die Kleider eines jungen Mädchens huscht; mag der Titel „Feierabend“ oder „der Mai des Lebens“ lauten — immer ist über seine Bilder eine zarte Melancholie, eine leidende Watteauschönheit gebreitet. Aus den Vorgängen des Lebens macht er Schäfergedichte, Idyllen, fügt womöglich noch eine Dichterstelle bei, um das Bild dem Alltag zu entrücken. Es gilt von ihm, was Heine von Leopold Robert sagte: er hat den Bauer geläutert im Fegefeuer seiner Kunst, so dass nur ein verklärter Leib übrig blieb, hat den Figuren alle Erdenschwere genommen, nur die Essenz, den Blütenduft der Wirklichkeit abgeschöpft.

Frederick Walker, der Tennyson der Malerei, fügte der anämischen Zartheit noch den griechischen Rhythmus bei. Mit der sanften Traurigkeit, dem süssen bukolischen Grundton Masons verbindet sich ein starker antikisierender Einschlag. Diese Bauernmädchen, die so weich und mild die Arme hinter dem Kopf zusammenlegen, ähneln griechischen Kanephoren. Diese badenden Knaben lassen in der stilvollen Ruhe ihrer Linien, in der Grazie ihrer jungen Körper an den Parthenonfries denken. Dieser Arbeiter, der auf dem Bild „das alte Gitter“ an der Schlossherrin vorbeigeht, hat die Pose des Apoll von Belvedere. In dem Bilde „the vagrants“ wird scheinbar ein Stück Wirklichkeit gegeben. Zigeuner lagern um ein Feuer. Eine Frau stillt ein Kind. Ein Bube trägt Holz zusammen, ein anderer wirft es in das brennende Reisig. Es ist die arme, schlichte Natur. Trotzdem scheinen griechische Statuen lebendig geworden. Man denkt an Pythia, an die delphische Sibylle, wenn man das Weib betrachtet, das wie geistesabwesend in die Flammen starrt. Im übrigen sind auch Walkers Bilder nur farbige Träumereien. Er malt die ersten blühenden Apfelbäume und die ersten Schwalben, malt den Feierabend, wenn das Schaffen des Tages aufhört, und den Herbst mit seinen welkenden Blättern, die an die Vergänglichkeit des Irdischen mahnen. Denn voll von Anspielungen, von symbolischen Gedanken sind alle seine Bilder. Sie wollen — wie die von Watts — nicht nur malerisch wirken, sondern ganz bestimmte seelische Empfindungen auslösen. Man sieht einen Arbeiter pflügend übers Land schreiten. „Der Mensch geht zur



Frederick Walker. Altmännerhaus.

Arbeit bis zum Abend", sagt die biblische Unterschrift. Oder er stellt den Garten eines Altmännerhauses dar, doch nicht wie Liebermann oder Raffaelli es thaten. Es wird kein Naturausschnitt wiedergegeben, sondern ein melancholisches Gedicht auf das Blühen und Welken, das Keimen und Sterben der Natur gemacht. Ueber ein stilles Stück Erde, das dem Garten des Johanneshospitals in Brügge ähnelt, breitet die untergehende Sonne ihre müden Strahlen. Weisser Hollunder knospt. Graugrüner Epheu schlingt sich um ein gotisches Kirchlein. Ueber der Bank, auf der die Greise sitzen, steht eine Statue, um hinzuweisen auf den Gegensatz zwischen dem unvergänglichen Stein und dem gebrechlichen Geschlecht der Menschen. Vorn aber mäht ein Arbeiter — der Schnitter Tod — das zarte Frühlingsgras mit der Sense ab. Und der melancholische Gedanke „Warte nur, balde" zittert durch die Seele des jungen Weibes, auf deren Arm müde die gebückte Greisin sich stützt. Die Farbe steigert sehr wirksam den duftigen Lyrismus der Werke. In den Frühlingsbildern sind es hellgrüne, weisse und rosarote Töne, die sich zu zarten Harmonieen einen. In den Herbstbildern malt er gewöhnlich die Stunde, wenn nach Sonnenuntergang sich weiche Schatten über die Erde senken, und taucht dann alles in die gelblich-rötlichen Töne Claude Lorrains. „Wie wundersam ist es, sich in eine Farbe recht zu vertiefen. Wie kommt es, dass das helle ferne Blau des Himmels unsere Sehnsucht weckt, und des Abends Purpurrot uns rührt? dass ein mildes, goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann?" Diese Frage hat vor hundert Jahren schon Tieck gestellt, und diesem Farbensymbolismus danken Walkers Werke ihren undefinierbaren Zauber. Sie setzen die Seele in Schwingung, wirken suggestiv wie Musik, wie leises, melancholisches Geigenspiel, das die Luft durchzittert.

Kennt man aber Masons und Walkers Bilder, so kennt man auch die Bilder der anderen. Mason und Walker gaben dem englischen Sittenbild die Note, die ihm bis heute blieb. Sie sind die Kapellmeister, nach deren Taktstock sich alle richten. Noch heute hält man keineswegs das Wahre für schön, weist alles zurück, was in der Natur rauh, derb, brutal ist, betrachtet die Dinge unter dem Gesichtspunkte des Poetischen, Rührenden,

ethisch Bedeutsamen. Noch heute geht durch alles der zart elegische Ton, den Mason und Walker zuerst anschlugen, nur dass das Wehmütige leicht zum Wehleidigen, das Empfindungsvolle zum Melodramatischen wird.

Hubert Herkomer ist unter diesen Späteren die typische Erscheinung. In Deutschland überschätzt man ihn aus Freude darüber, dass es ein Landsmann jenseits des Kanals zu so hohen künstlerischen Ehren brachte. Immerhin ist es bewundernswert, mit welcher Energie sich Herkomer von dem armen Jungen eines oberbayerischen Herrgottschnitzers zu einem der gefeiertsten Künstler Englands aufschwang; bewundernswert, mit welcher Energie er es verstand, als Deutscher dem englischen Geschmack sich anzupassen. Ein Bild „Nach des Tages Mühen", das er 1873 in die Royal Academy schickte, hatte zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt. Ort der Handlung: Oberbayern. Regisseur: Frederick Walker. Dann folgte die „Letzte Musterung", die ihm 1878 die grosse Medaille der Pariser Weltausstellung einbrachte. Und es begannen seine Triumphe als Portraitmaler. Er malte den Kapellmeister Hans Richter, Ruskin, Herbert Spencer und Stanley — Bildnisse, die, so gut und kräftig sie sind, doch mehr der Dargestellten wegen als durch künstlerische Qualitäten interessieren. Auch für seine Damenbildnisse hatte er das Glück, sehr dankbare Modelle zu finden. Denn Schönheit ist immer sieghaft. Kaum ein Bild des 19. Jahrhunderts ist wohl so angeschwärmt worden wie Miss Grant, die „Dame in Weiss", der er die „Dame in Schwarz" als distinguiertes Seitenstück folgen liess. Nur fragt sich, ob die Begeisterung nicht auf die schönen Weiber sich hätte beschränken müssen. Denn künstlerisch enthalten die Werke kaum etwas Neues. Bei Miss Grant haben Leighton und Whistler Gevatter gestanden, und die „Dame in Schwarz" leitet bis ins 17. Jahrhundert, auf van Dyck, ihren aristokratischen Stammbaum zurück. Seine Erfolge als Genremaler waren jedenfalls ernster, und für den Historiker sind diese Bilder auch deshalb lehrreich, weil sie alle Charakterzüge englischer Genremalerei besonders deutlich ausprägen.

Zunächst handelt es sich um Sentimentalität und Liebe. Das

Bild „Gods Shrine“ zeigt eine einsame Kapelle der oberbayerischen Berge. Englische Damen, die dort reisen, pflegen, wenn sich am Weg ein solches Marterl erhebt, aus dem Wagen zu steigen und für einen Augenblick melancholischen Gedanken nachzuhängen. Also thaten sie in der Royal Academy vor Herkomers Bilde dasselbe. Das 1884 gemalte Bild „Gefunden“ gefiel wegen der praerafaelitischen Genauigkeit, mit der er auch hier eine Bergpartie seiner bayerischen Heimat gemalt hatte, nicht minder wegen der gedankenvoll rührsamen Scene, die er in diese einsame Natur mit ihren vorweltlichen Gräbern, ihren Felsblöcken und alten, von Flechtenmoos umsponnenen Bäumen verlegte. Denn an einem Felsblock liegt ein verwundeter römischer Krieger. Ein altbritisches Weib, das ihn findet, bleibt wie versteinert stehen, schwankend zwischen dem Hass, den der Feind ihr einflösst, und dem Mitleid mit dem armen Verwundeten.

Doch seine Hauptdomäne ist das Invalidenhaus in Chelsea. Sie sind so melancholisch-heroisch, diese alten Kraxler, die früher auf Schlachtfeldern wüteten und nun im Altmännerhaus, fern von der Welt in beschaulichem Frieden ihr Leben beschliessen. In dem Bilde „Die letzte Musterung“ (wie geschickt gewählt ist der Titel!) sind sie dargestellt, wie sie in der Kapelle ihrer Kirche zusammensitzen, bereit, nachdem sie so oft zur Parade sich aufgestellt, nun auch zur letzten grossen Revue vor ihrem Herrgott zu erscheinen. Und wirklich, einer scheint beim Gottesdienst leise hinüberzuschlummern. Denn sein Nebenmann schüttelt ihn am Arm. Er weiss nicht recht (und der Betrachter soll es auch nicht wissen), ob der Alte, der da plötzlich so röchelte, zum Appell beim Herrn der Heerscharen sich meldete. In dem Bilde der Charterhouse-Kapelle von 1894 ist dieselbe Geschichte variiert. Die alten Männer, das abgegriffene Gesangbuch in der Hand, sitzen beim Gottesdienst. Einer hat sein Enkelkind mitgebracht: das frische, rosige Kindergesicht neben den verwitterten Greisenköpfen soll dem Betrachter den melancholischen Gedanken von der vanitas vanitatum vermitteln: dass Menschen wie Blätter sind, die im Frühling keimen und im Herbste welken. Das dritte Bild dieses Kreises, das er 1898 zum diamantenen Jubiläum der Königin Victoria malte,



Hubert Herkomer. Die Charterhouse-Kapelle.

(Mit Erlaubnis der British National Gallery.)

hiess „Die Ehrenbezeugung der alten Garde“. Man ahnt, dass unten auf der Strasse in feierlichem Cortège die Wagen der Königin und ihres Hofes vorbeirollen. Die alten Veteranen in ihrer ziegelroten Uniform sind, um das Schauspiel zu sehen, auf die Plattform ihrer Kirche hinaufgestiegen. Und hier stehen sie nun: militärisch aufgerichtet, salutierend und die Mütze schwenkend. Einer hat seine welke Hand auf die Schulter seines Enkelkindes gestützt, eines rosigen kleinen Mädchens, das freundlich-schämig dem Betrachter zulacht. Abermals ist der Gedanke von Walkers „Harbour of Refuge“ weitergesponnen: der Gedanke von der Vergänglichkeit des Lebens, von Knospen, Welken und Sterben.

Und, wie gesagt, Herkomers Bilder sind, obwohl er Ausländer ist, für den englischen Geschmack der Gegenwart typisch. Weiter auf die Charakteristik einzelner Künstler einzugehen, wäre ein verfehltes Beginnen. Denn es ist bezeichnend für das moderne England, dass es grosse, gebietende, schroffe Geister, die ihre eigenen Wege gehen, überhaupt nicht giebt. Alle benehmen sich, als ob sie in einer Gesellschaft wären, wo jeder die nämliche korrekte Pose zur Schau trägt. Da ist es richtiger, die Pose, als die Poseure zu studieren. Lauschen wir dem Inhalt des — wenig persönlichen — Gesprächs, ohne nach den Namen der Konversierenden zu fragen.

In welcher Weise das Alter dazu verwendet wird, einen melancholischen Effekt zu erzielen, ist schon bei den Bildern Herkomers, auch bei dem Hospitalbild Walkers betont. In früheren Jahrhunderten, namentlich in der Zeit Riberas, hatten die Künstler eine fast fanatische Vorliebe für alte Leute. Es reizte sie, diese verwitterten Köpfe zu malen mit der runzeligen faltigen Haut, dem welken, zahnlosen Mund. Auch von den Engländern werden alte Leute sehr oft gemalt, doch nicht aus malerischen Gründen. Es soll nur die theokritische Stimmung, dass etwas zu Ende geht, geweckt, es soll nur die tranquillitas animi, die stille Beschaulichkeit des Alters geschildert werden. Alte Männer, die Mütze tief über die Stirn gezogen, sitzen friedlich im stillen Garten des Siechenhauses. Ein Grossvater betrachtet elegisch seine Enkelin, weil ihre blühende Jugend ihn an seinen

eigenen Lebensfrühling mahnt. Oder ein anderer Grossvater bringt (auf dem Bilde von Stanhope Forbes) bei der Hochzeit seiner Enkelin den Toast aus. Er weint fast vor Rührung, und die Gäste weinen mit. Es stimmt so wehmütig, diesen Alten von den glücklichen Jahren erzählen zu hören, da er selbst die Grossmutter nahm, die nun schon so lange im Grabe ruht.

Dass die Arbeit in den englischen Bildern eine besondere Rolle spiele, sollte man eigentlich erwarten. Denn England ist der grösste Industriestaat der Welt, das Land der imposantesten Fabrikstädte. Man denke an Sheffield, die Stadt der Eisengiessereien, an Manchester, die Stadt der Tuchweberei, an Glasgow, die Stadt der Lokomotiven und Dampfschiffe. Man denke an das geschäftige Treiben in den englischen Hafenplätzen, an all die Warenballen, die dort aufgestapelt und verladen werden. Man denke an die ausländischen Künstler, die solche Dinge behandelten: an Roll, den grossen Epiker des Strassenarbeiters, Meunier, der aus dem Bergmann einen Heros machte. In den englischen Bildern wird nicht gearbeitet. Denn was man thut, will man nicht gemalt sehen. Von Handel und Industrie, von Fabrikwesen und Verkehr dürfen die Bilder nicht sprechen. Namentlich Maschinen kommen niemals vor. Es ist, als ob alle Künstler Ruskins Hass der Maschine teilten. Man malt nicht den Arbeiter, wie er in der Glut der Hochöfen steht und in heroischer Bewegung den Hammer schwingt. Man malt ihn höchstens, wenn er am Sonntag Nachmittag auf der Parkwiese lagert. Doch selbst das geschieht selten. Denn es erinnert an die Stadt. Es kann die Erinnerung an die soziale Frage, das grosse Sphinxrätsel des Jahrhunderts wecken. Also rühre man nicht daran. Male man nicht den städtischen Arbeiter, nur den Bauer, der in seiner stillen, freundlichen Welt patriarchalisch friedlich dahinlebt.

Auch der Bauer muss ja arbeiten. Doch er wirkt gar nicht wie ein Mensch. Er sieht wie ein allegorisches Wesen, biblisch feierlich, aus, wenn er mit der Sense auf der Schulter dahinschreitet. Man denkt an den Parthenonfries, wenn man einen Pflüger sieht, der langsam hinter seinem Pferdegespann hergeht. Man denkt an Gretchen, wenn man eine junge Dorfschöne sieht,

die träumerisch bei ihrem Spinnrocken sitzt in der Laube vor der Haustür, wo die Hühner picken. Das ist nicht die Arbeit, wie sie das Jahrhundert des Industrialismus in die Welt brachte: jene stumpfsinnig mechanische Arbeit, die den Geist tötet, den Körper beugt und die Gesichter bleich macht. Es ist eine Arbeit, die man aus Gesundheitsrücksichten selber verrichten möchte, wenn man in den Sommermonaten auf dem Lande weilt. Bei James Aumonier treibt ein Bauer seine Schafe vom Weiher nach Hause, die sanften, niedlichen Tierchen, die, nachdem sie gebadet worden, so adrett wie die Jungfräulein auf Cranachs Jungbrunnen aussehen. Bei Yeend King schreitet ein Milchmädchen, zum Küssen nett, mit reinlichem Eimer nach der frischgemähten Wiese, wo die Kühe sich des Lebens freuen. Oder junge Arbeiterinnen, im Kohlrabifeld stehend, blicken auf, um einen Jagdzug zu betrachten — feine Herren in rotem Frack —, der gerade vorbeikommt. Doch in der Regel wird gar nicht die Arbeit selbst, nur ihr Anfang und ihr Ende geschildert. „Going to work", das hübsche Bild von George Clausen, zeigt einen Bauer, der an tauigem Morgen schön wie der Held einer Ekloge an sein Tagewerk geht. Dann, „when the day is done", nimmt er die Sense wieder auf die Schulter und schreitet, froh seiner Pflichterfüllung, nach Hause. Und in der Zwischenzeit wird gerastet. Thomas Rooke hat in einem schönen Triptychon die Geschichte der Ruth behandelt. In gleich biblischer Ruhe scheint, nach den Bildern wenigstens, das Leben der englischen Bauern zu verlaufen. Sie säen nicht und ernten nicht, sie hacken und pflügen nicht. Ihr himmlischer Vater ernährt sie. Da hat eine Bäuerin am blumigen Raine sich niedergelassen. Dort (bei Ed. Stott) träumt eine Hirtin bei ihrer Herde. Oder Schnitter rasten bei den Getreidehaufen. Mäher atmen verzückt den Duft des Heus. Contemplation lautet gewöhnlich die Unterschrift. Das ganze Bauernleben ist ein arkadisches Schäfergedicht. Und am Sonntag ruht man von diesem Nichtsthun aus. Luke Fildes malt eine Dorfhochzeit: die schämige Braut und den schüchternen Bräutigam, den guten Grossvater und die liebe Tante, wie sie festlich geschmückt nach der freundlichen Kirche schreiten. John Robertson Reid malt Grossväter, wie sie still beschaulich

dem Cricketspiel der jungen Burschen zuschauen, ihr hübsches Enkelkind spazieren führen oder in der Laube vor der Hausthür den Kindern Märchen erzählen. Wahrlich, man könnte Lust bekommen, ein (gemalter) Bauer in England zu sein.

Unter Umständen auch ein Armer. Denn es giebt kaum ein Land, wo grössere Not, entsetzlicheres Elend herrscht, kein Land, wo mehr gedarbt, gefroren, gehungert wird. Doch die Bilder verraten davon nichts. Hier wird nur von Mildthätigkeit, von dem Segen der Armut gesprochen. Sie führen in saubere Stuben, zeigen, wie überaus reich an rührenden oder heroischen Zügen das Leben des Volkes ist. Kein Künstler weiss, dass es in London ein Whitechapel giebt, keiner streift den struggle for existence. Wenn jemand kein Geld hat, so findet er sofort einen Gönner, der ihn mit aller Notdurft des Lebens versorgt. Und wird er bei aller seiner Armut noch von widrigen Schicksalsschlägen betroffen, stirbt einem armen Mädchen die Mutter, einer Frau der Mann, nun, so entspricht das nur dem Satze der Bibel „der Herr züchtigt die Seinen“. Je schwerer die Prüfung ist, in desto glänzenderem Licht kann die Tugend strahlen. Der verstorbene Frank Holl hatte mit solchen Armeleutebildern ganz besonderen Erfolg. Er malte arme Waisen in fadenscheinigem Trauerkleid, die für vornehme Damen Ballroben nähen; oder blasse Kinder, die vergeblich zu erforschen suchen, weshalb ihre Mutter so traurig ist. Er tröstete auch arme Fischersleute, die nichts zu essen hatten, mit der Bibelstelle: mag das Gericht arm sein, so ist doch überall Glück, wo die Liebe herrscht. Und eine Aufzählung aller ähnlichen Melodramen würde ein Buch ergeben. Luke Fildes zeigt einen Arzt, der tiefbewegt, wie ein rettender Genius, am Lager eines schlafenden armen Kindes sitzt. Thomas Kennington malt Schwestern, die trotz ihres hübschen Exterieurs nicht auf den naheliegenden Gedanken kommen, dass sie sich bequemer als mit Näharbeit ernähren könnten; auch arme Waisenkinder, denen man notwendig etwas schenken muss, weil sie aus ihren verweinten Augen gar so engelhaft dreinblicken. Doch nein, das wäre undelikat, das hiesse die Armut beschämen. Denn dicht dabei hängt in der Tate Gallery ein Bild der Lady Stanley: ein armer Junge, der es als

tiefe Erniedrigung empfindet, als er zum ersten Mal bettelnd die Hand ausstreckt.

Dass den Hintergrund dieses Werkes eine Strassenecke bildet, ist ungewöhnlich. Denn sonst flieht und meidet man die Grossstadt. Der Fremde bei seiner Ankunft in London staunt über die riesigen Bahnhofshallen, das rauschend wogende Leben. Frith im vergangenen Menschenalter hat manches davon in seinen Bildern gebucht. Und für die Maler des Kontinents ist das Leben der Grossstadt ein unerschöpfliches Feld geworden. Man denke an die vielen, die bei uns Fisch- und Gemüsemärkte, die Menge im Konzert, im Theater, auf der Promenade malen. Die moderne englische Malerei verpönt alle solche Dinge, wenigstens sofern sich damit nicht eine erbauliche Anekdote verbinden lässt. In der Tate Gallery hängt ein Bild von G. W. Joy, das — fast an Zorn streifend — das Innere eines Omnibus darstellt. Doch die Pointe ist die rührende Hilflosigkeit einer alten Dame, die ihre Börse vergessen hat. Auch ein Strassenbild von Stanhope Forbes ist da: Blick auf das Menschengewimmel bei Ludgate Hill. Doch der Titel heisst Christmas Abend. Im Vordergrund blasen Musikanten. Der Maler konnte sich die Möglichkeit, ein Strassenbild zu malen, nur dadurch verschaffen, dass er gleichzeitig an die Feierlichkeit des Christabends erinnerte. Ein anderes Strassenbild ist von William Logsdail. Cabs, Omnibus und Lastwagen rollen dahin. Müssiggänger flanieren, Zeitungsjungen schreien. Beinahe ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Doch die sentimentale Hauptfigur muss ein Blumenmädchen sein, das blass, kränklich und doch engelhaft schön, den Betrachter aus mitleidflehendem Auge anblickt. Manchmal werden auch jene stillen Gassen gemalt, auf die man zuweilen in London stösst, jene Gassen, wo der Verkehr verstummt und nur alte, epheuumsponnene Häuser wie schlafend daliegen. Im übrigen meidet man die Grossstadt. Das Dorf wird geschildert. Und hier ist alles so hergerichtet, dass der Städter, wenn er aufs Land kommt, sich freuen kann. Keinen Unrat, keinen Strassenstaub giebt es. Schnatternde Gänse, reinliche Enten watscheln daher. Die Schafe sind so weiss, als kämen sie frisch aus der Wäsche. Ueber lachende, nette Wiesen blickt

man in einen kühlen Thalgrund, wo ein Mühlenrad geht. Sauber, wie chemisch gereinigt, sind die Felder. Heckenrosen blühen an dem Weg, auf dem ein träumerisches junges Mädchen steht.

Ebenso sehr wie die Einsamkeitspoesie des Dorfes ist der melancholische Reiz „toter Städte“ beliebt. George H. Boughton in einem schönen, feinsilbrigen Bilde malt Brügge: junge, hübsche Weiber, die auf der Strasse Unkraut ausjäten, und einen Siechenhäusler, der sinnend dabeisteht — also wieder den Gegensatz von Jugend und Alter, von Vergänglichkeit und Ewigkeit, von Keimen und Welken. Henry Woods lebt in Venedig, der città morta, und malt hier Kardinäle, die aus Barockkirchen heraustretend kleine Kinder segnen; auch hübsche Mädchen, die alten Priestern die Hand küssen, und noch hübschere, die in Gedanken versunken dem Lied eines schwärmerischen Gondoliere lauschen.

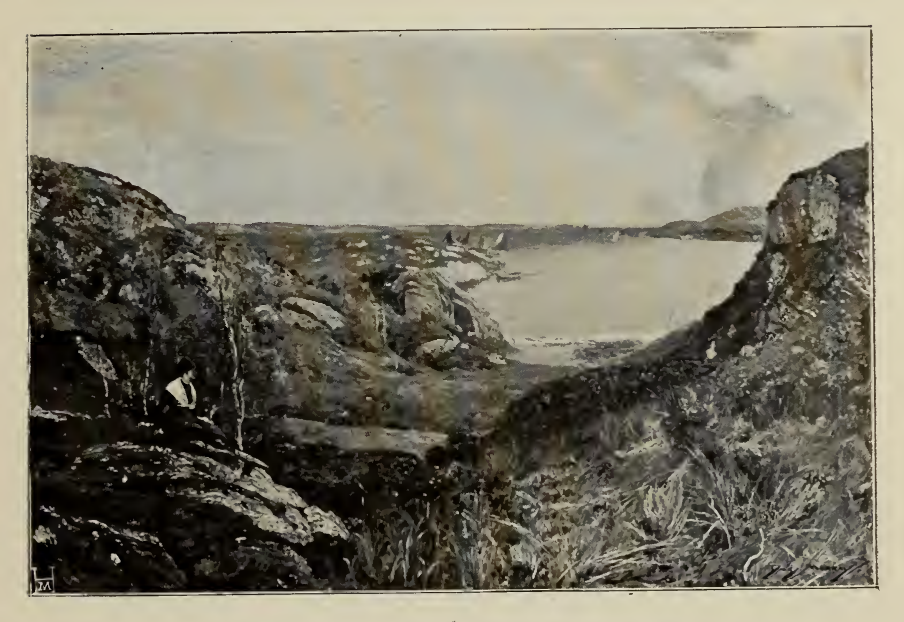


George Clausen. Das Mädchen am Gitter.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Das führt auf die Liebe, die sich in England natürlich in sehr ästhetischen Grenzen hält. Scenen, wie Woods sie malt, sind schon fast zu plump — möglich nur deshalb, weil sie nicht in England, sondern im sonnigen Süden spielen. Die englischen Bilder kennen keine Leidenschaft. Es wird weder laut und herz-

lich gelacht, noch plebejisch geweint. Es geschieht überhaupt nichts. Sweet Melancholy ist der gebräuchlichste Titel. Also giebt es auch weder Kuss und Umarmung, noch Hass und Streit. Man denke an die Männer, die auf den Kirmessen des Rubens sich wie Raubtiere auf fette Bäuerinnen stürzen; denke an das Flirten, das galante Hofmachen bei Watteau; denke an die Pärchen, die bei Ludwig Richter zärtlich verschlungen durchs Kornfeld wandeln. Für den englischen Geschmack ist selbst Ludwig Richter, der sittsamste aller Philister, noch lasciv. Hier sind körperliche Berührungen überhaupt nicht gestattet. In der Regel ist der Geliebte gar nicht sichtbar. George Clausen malt ein junges Mädchen, das am Gartenthor klopfenden Herzens nach ihm ausspäht. David Murray zeigt ein anderes, das am Meeresstrand über die Fluten blickt. „My love has gone a sailing“, sagt die erklärende Unterschrift. Frank Bramley in seinem Bilde „eine hoffnungslose Dämmerstunde“ führt in das Heim eines Seemanns. Der Tisch mit Speisen ist hergerichtet. Aber der Gatte kommt nicht. Ein junges Weib legt hoffnungslos ihren Kopf auf das Knie der Mutter. Durchs Fenster blickt man auf das stürmische Meer. Dort ist ihr Vater gestorben. Jetzt verschlingt es den Mann. Ihre ganze Liebe wallt in diesem Angstgefühl auf, das — auch das ist englisch — noch nicht zur Gewissheit geworden, nur unbestimmt leise ihre Seele durchzittert. Ist der Geliebte zugegen, so wird auch nur das Herzklopfen gemalt, das seine Nähe verursacht. Vier Augen blicken in einer stummen santa conversazione sich an. Oder die jungen Leute sitzen (bei Andrew Gow) am Piano, und Melodieen aus Tristan und Isolde lösen schwärmerische Empfindungen aus. Oder das Märchen wird zu Hilfe gerufen. Man malt blasse Prinzessinnen, die melancholischen Hirten einen Gruss zuwinken; malt die Zeit der Troubadours, wo nur angebetet und geträumt, in ganz leisen, aparten Worten gesprochen wird. Oder es erklingt die Note, die zuerst Burne Jones beim „Amor in den Ruinen“ anschlug. „Liebe im Herbst“ heisst der Titel eines schönen Werkes von Simeon Solomon, das Amor darstellt, wie er fröstelnd und matt in einer entblätterten, welk gewordenen Landschaft steht.

Als Träger solcher milden elegischen Empfindungen eignen sich Männer natürlich wenig. Also kommen sie in der englischen Malerei gleich selten wie in der altkölnischen und umbrischen vor. Ja, es sind gar keine Männer, sondern sentimentale Schmachtlappen, die sich auf den Bildern des Seymour Lucas bewegen. Die ganze Malerei ist eine Damenkunst. Besonders der Backfisch herrscht — was ja auch aus anderen Gründen



David Murray. My love has gone a sailing.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

leicht sich erklärt. Denn es giebt kaum Schöneres, als ein kleines englisches Mädchen, mit dem langen aschblonden Haar und den blauen Augen, die eine Welt von Wundern zu bergen scheinen. Auf die Faksimilierung solcher Backfische wurden ganze Malerexistenzen gegründet. Ralph Peacock malt sie, wie sie im Lehnstuhl träumend, das feine Bein in schwarzseidenen Strumpf gepresst, ahnungsvoll fragend uns anblicken. S. Melton Fisher ist der Spezialist von Schwestern. Es soll dem Betrachter ermög-

licht werden, an zwei oder drei eng aneinandergeschmiegten Mädchen von 11—15 Jahren die Nüancen des nämlichen Schönheitstypus zu vergleichen. Und die Rollen, die auf den Genrebildern diese Backfische spielen müssen, die Vermummungen, in denen sie auftreten, sind zahllos. Marcus Stone zieht ihnen Rokokokleider an, stellt sie dar, wie sie auf Parkbänken träumen, über deren Lehne sich ein Jüngling leise herüberneigt. Marc Fisher kostümiert sie als Bäuerinnen, zeigt sie, wie sie Heu machen, Lämmer füttern, beim Spinnrad träumen, blumenwindend im Grase sitzen, oder sich die Röcke aufgeschürzt haben, um am Strand Crevetten zu sammeln. Bei Edward Gregory und Colin Hunter tragen sie ihr gewöhnliches Kleid. Entweder stehen sie am Strand, während die Melancholie des Abends über das Meer sich breitet, oder sie verstecken sich im Korn oder träumen im Nachen, der leise, lautlos über die Fluten gleitet, oder sie ziehen im Mai, mit weissen Blüten geschmückt, dahin. Thougts, Tranquillity oder Rêverie sind die beliebtesten Titel. Auch „A world of wonder in her eyes“ wird gern beigeschrieben. G. D. Leslie, noch sweeter, lässt sie, Rosen im Haar, auf Parkterrassen sinnen oder den Ehering einer früheren Pensionatsfreundin staunend betrachten. George Boughton variiert das Thema noch dadurch, dass er dem niedlichen Backfisch die nicht weniger niedliche junge Witwe beifügt. O matre pulchra filia pulchrior. Entweder es keimt in der Natur. Anemonen und Schneeglöckchen spriessen, die zarten Silberbirken setzen zitternde Blättchen an. Da sind zierliche Backfische in den Wald gegangen, um die ersten Frühlingsblumen zu pflücken. Oder der Herbst kommt. Die Bäume beginnen sich melancholisch zu entblättern. Da blickt eine junge Witwe in Schwarz, an deren Knie sich ihr Töchterchen ängstlich schmiegt, sinnend in die sterbende Natur hinaus. Das Thema der letzten Rose in immer neuen Varianten.

Vom Tode selbst wird natürlich nur ganz vag gesprochen. Schilderungen, wie sie bei uns in den Jahren der Armeleutemalerei beliebt waren, das Ende der Austräglerin, der Trunkenbold, der an das Totenbett seiner Frau wankt, wären in England unmögliche Dinge. Hier muss, wenn der Tod geschildert werden

soll, eine geheimnisvolle Andeutung genügen. John Haynes-Williams nennt etwa ein Bild „Ars longa vita brevis". Ein Maler, der sein Ende kommen fühlt, lässt nach der Staffelei sich führen, um noch einen Pinselstrich an seinem letzten Bilde zu



Henry Herbert La Thangue. Der Mann mit der Sense.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

thun, bevor er die Palette für immer weglegt. Henry Herbert La Thangue malt ein stilles Gärtchen vor einem einsamen Bauernhaus. Auf einem Stuhl, in weisse Kissen gebettet, liegt schlafend ein krankes Kind, von der Mutter ängstlich betrachtet. Und am Zaun, wie zufällig, steht ein Bauersmann mit der Sense.

im Begriff, hereinzugehen: der Tod. Philipp Morris lässt eine vornehme, noch junge Dame in Trauerkleid, deren Gatte auf dem Felde der Ehre gefallen, am Arme ihres Sohnes, eines elastisch mädchenhaften Kadetten, promenieren. Und dieser melancholische Gegensatz von Tod und Leben, von Welken und Keimen bildet dann weiter das Leitmotiv der überaus zahlreichen Bilder, die eine Greisin und ihr Enkelkind etwa unter dem Titel „Ebbe und Flut des Lebens" darstellen. In den Tagen Mulreadys mussten die Grossväter mit ihren Enkeln auf den Jahrmarkt gehen oder komisch mit den Grossmüttern tanzen. Heute sinnen sie nur: still und beschaulich. Alles plump Possenhafte, Burleske fehlt. Auf die erzählende Prosa ist die empfindsame, beinahe süssliche Lyrik gefolgt. Ein Grossvater legt seine welke Hand auf das aschblonde Haupt seiner Enkelin, betend, „dass Gott sie erhalte, so schön, so rein, so hold". Eine Grossmutter zeigt ihr die Schmucksachen, die sie als Braut getragen. „Past and Present" lautet die Unterschrift. Auch die Kleinen — es sind fast ausschliesslich Mädchen — ergehen sich nicht in dummen Neckereien, schreien, raufen und weinen nicht, sind auch nicht täppisch oder naseweis altklug. Wie Engelchen sehen sie aus, wenn sie abends in ihren Bettchen liegen. Sylphen gleichen sie, wenn sie über die Springschnur hüpfen oder am Sonntag Nachmittag auf der grünen Parkwiese lagern. Hugh Cameron und H. S. Tuke sind die hauptsächlichsten Interpreten dieses stillen Kinderlebens, das in endlosen Träumereien verläuft. Mädchen, die im Nachen schaukeln oder mit ihrem Schwesterchen über einsame Feldwege gehen; Kinder, die am Wege eingeschlafen sind oder nach den ankommenden Boten ausspähen; zuweilen auch Kinder, die gebadet werden, das sind die gewöhnlichen Themen.

Kinder, die gebadet werden — das führt auf die Darstellung des Nackten, und hier — wenn irgendwo — zeigt sich, welche engen Grenzen heute dem englischen Kunstschaffen gesteckt sind. Man denke nur einen Augenblick an Frankreich; denke an die Publikationen „Le nu au Salon", die dort alljährlich gemacht werden; denke an Degas, Carrière, Besnard, für die das Spiel des Lichtes auf nackten Frauenkörpern ein so unermesslich reiches Studienfeld ist. Ja, man denke an das England von

früher. Hogarth konnte wagen, in seiner Mariage à la mode den Hausfreund zu malen, wie er halbnackt zum Fenster hinaussteigt. Noch um 1860 siedelten Etty, Eastlake und Hilton in der Welt des Tizian und Rubens sich an. Heute hat die Feigenblattmoral dieses ganze Gebiet verfemt. Der Geist der Lex Heinze scheint über dem Lande zu schweben. Watts sogar, der grosse vergötterte Meister, erregte Anstoss, war gezwungen, den Leuten schriftlich zu explizieren, weshalb er seine Psyche und das junge Mädchen des Mammonbildes nur nackt, nicht bekleidet hätte geben können. Kommt bei den letzten Klassizisten — bei Poynter, Tadema und Crane — zuweilen noch Nacktes vor, so sind die Gestalten ihrer Weiber alles Fleischlichen entkleidet, ins Marmorne, Statuenhafte übersetzt, und obendrein an den chokierendsten Partieen noch von jenen Florgewändern umhüllt, die schon bei Leighton eine so mildernde Rolle spielten. Im übrigen nuditas vacat. Babies, die in die Badewanne steigen; Buben, die im Nachen ins Meer segeln und sich dort des Hemdes entledigen — in Gottes Namen, das geht noch an. Doch soll ein nackter Frauenleib gemalt werden, so ist wenigstens eins zu fordern: dass die Nudität kirchlich motiviert sei. Ein solches Motiv fand Philipp Calderon in der Saints Tragedy von Kingsley. Er malte die Scene, wie ein junges Mädchen, vor dem Kruzifix knieend, gelobt, auf alle Eitelkeit der Welt zu verzichten, „nackt ihrem nackten Lord zu folgen“. Das ist die einzige Nudität, die es ausser Watts' und Leightons Werken in der Tate Gallery giebt. Dass einer der Priester, die der Scene beiwohnen, gleich der Vergognosa di Pisa, die Hand vor die Augen hält, um den grazilen Mädchenleib nicht zu sehen, ist ebenfalls eine recht englische Nüance. Und welches unendliche Reich der Schönheit den Künstlern durch diese zimperliche Prüderie verschlossen wird, braucht man kaum zu betonen.

Die gleichen Gesichtspunkte bestimmen natürlich die Wahl der geschichtlichen Stoffe. Wie man das Nackte umgeht, weil es unlautere Empfindungen wecken könnte, kann man kein Blut, keine Pathetik, kein Grausen brauchen, da man alles Rohe, brutal Wilde — wenigstens in Kunstwerken — hasst. Nur in natura mordet man die Buren. In Bildern wird ängstlich jenes

Gebiet vermieden, auf dem in Frankreich Laurens, in Spanien Pradilla sich ansiedelte. Es soll nur Mitleid, eine angenehme Rührung geweckt werden. So werden zarte kleine Prinzen und Prinzessinnen dargestellt, über deren unschuldigem Haupt sich irgend ein Verhängnis zusammenzieht. Es wird (von John Collier) die letzte Reise Henry Hudsons gemalt. Die letzte: das heisst, der Betrachter soll fühlen, wie die Fittiche des Todesengels über dem mutigen Seefahrer schweben. Es werden Abschiedsscenen gemalt: der gefangene Napoleon, der die Küste Frankreichs im Nebel verschwinden sieht; zuweilen (von W. F. Yeames) auch Scenen aus der Heiligenlegende, sofern die unterliegende Heldin ein schönes hilfloses Weib ist. Selbst in den Schlachtenbildern ist nicht von Blut und Mord, nur von heldenmütigem Gottvertrauen und stiller Ergebung die Rede. Gow malt „Cromwell in Dunbar", wie er seinen Soldaten vor der Schlacht eine salbungsvolle Predigt unter Zugrundelegung einer Psalmstelle hält. Lady Butler lässt in ihrem Bild „Der Letzte einer Armee" einen alten Grenadier auf müdem Gaul über eine winterliche Landstrasse ziehen.

Bleibt noch zu prüfen, welchen Charakter die Landschaftsmalerei unter der Herrschaft dieses elegisch-zimperlichen Geschmackes annehmen musste. Denn konsequent ist die englische Kunst, das muss man ihr lassen. Da sie in Moll begann, fällt sie niemals in Dur. In England lebte einst der Klassiker aller Lichtmalerei, Turner. In England lebt noch heute Whistler, der die flüchtigsten Phänomene atmosphärischen Lebens malt: Sterne, die in silbernem Glanz das bleiche Firmament durchglitzern; Laternen, deren flimmerndes Licht die blaue Dämmerung durchzuckt; Leuchtkörper, die wie matte Kugeln in der Luft erzittern und langsam wie ein Goldregen niedersinken; Raketen, die bald mit Knistern und Prasseln, bald sanft und sprühend und in tausend Farbentönen leuchtend, in der Tiefe des dunkeln Nachthimmels verschwinden. In England lebt auch Sargent, der in dem Bild der kleinen Mädchen, die von rosaroten Blumen und bunten Blättern umwogt, zur Abendstunde japanische Lampions im Garten anzünden, eine Lichtsymphonie von bestrickendem Zauber geschaffen hat. Und für die Maler



Philipp Calderon. Renunciation.
(Mit Erlaubnis der National Gallery of British Art.)

des Kontinents ist gleichfalls der Serpentintanz des Lichtes ein Feld immer neuer Entdeckungen geworden. Sie malen die brütende Sonne, die auf den Wiesen lastet; das Licht der Leuchttürme und der Strassenlaternen, das durch grauen Nebel sich Bahn bricht; Meereswogen, denen Millionen phosporeszierender Funken entsprühen. In der Analyse der subtilsten Lichterscheinungen hat die Landschaftsmalerei der Gegenwart ein den Alten noch unbekanntes, unermessliches Studienfeld gefunden. Den Engländern ist dieses ganze Gebiet eine terra incognita. Ein einziger Landschafter fiel mir auf, der ein wenig an den Impressionismus, an Monet streift: Julius Olsson, der sehr fein zu schildern weiss, wie die Sonnenstrahlen auf den Wogen der Flüsse spielen, die Berge zinnoberrot, den Schnee hellblau und rosig färben. Im übrigen braucht man, um die englischen Landschaften zu kennzeichnen, nur die Prinzipien der Figurenmalerei

auf die nature morte zu projizieren. Und so verständlich man es findet, dass der Versuch, Turner überbieten zu wollen, gar nicht gemacht wird, so sehr bedauert man, dass die englische Kunst, indem sie das Studium des Lichtlebens aus ihrem Programm ausschied, gerade das sich entgehen lässt, was der Kunst des Kontinents jetzt ihren eigensten Reiz giebt.

Die Figurenmalerei vermeidet peinlich alles, was an den Alltag, an Arbeit, Armut, an den Kampf ums Dasein erinnert. Also kommen auch in den englischen Landschaften solche Dinge nicht vor. Nie malt man jene arme „enterbte“ Natur, deren Schilderer in Frankreich Raffaelli ist: mit schmutzigen Gehöften und jenen geraden, von Geometern gezogenen Wegen, die sich in endloser Ferne verlieren. Nie malt man eine arbeitende Natur, mit Fabriken und jenen Gas- und Wasserleitungswerken, die den Riesenkrater der Grossstadt speisen. Die Natur trägt das Feiertagsgewand — ganz wie der Bauer. Und sie kämpft auch wie dieser keinen struggle for existence. Keine Elemente wüten, kein Sturm schüttelt die Bäume, kein Regen klatscht hernieder, keine Blitze zucken, keine drohenden Wolken ballen sich zusammen. Wie man im Figurenbild nicht die lauten Gefühlsäusserungen, das Handeln liebt, malt man die Natur nur, wenn sie träumt, nicht wenn sie in pathetischem Fieber sich schüttelt. Selbst alles Schroffe, Abrupte — jäh aufsteigende Felsen und finstere Tannen — meidet man peinlich. Denn es kommen im Figurenbild keine Männer, nur zarte Backfische vor. Also darf es auch in den Landschaften keine Baumriesen geben, die sich knorrig zum Himmel recken. Es giebt nur grazile Bäumchen, die sich scheu und schüchtern im Aether wiegen. Es giebt kein reifes Laub, nur keimendes, spriessendes, knospendes. Stiller Friede ist über weiche, wellige Thäler gebreitet, die in sanfter Wellenlinie sich hinziehen.

Und in diese Natur, die in unberührter jungfräulicher Schönheit strahlt, passen selbstverständlich auch keine Menschen der Gegenwart. Engländer bringen es fertig, stundenlang angelnd an einem Fluss zu sitzen, stundenlang Lawntennis und Cricket zu spielen. Doch diese Beschäftigungen, die der Gesundheit zuträglich sind, auch hübsche Bewegungsmotive ergeben,

sprechen nicht zum Gemüt. Man braucht Staffagefiguren, die dem Alltag entrücken, die Vorweltstimmung, den träumerischen Frieden der Natur verkörpern. So verwendet man nur Hirten, die — auf die Urbeschäftigung des Menschen deutend — sinnend bei ihren Herden rasten. Glatt wie Sammet, rein wie der bestgehaltene Teppich sind die Wiesen. Ein Regenbogen spannt sich womöglich biblisch feierlich über das klare Firma-



Henry Moore. Meeresstille nach dem Gewitter.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

ment. Mark Fisher, Thomas Cooper und Adrian Stokes sind die hauptsächlichsten Interpreten dieser Stimmung.

Was die Jahreszeiten anlangt, so sind natürlich Sommer- und Winterstimmungen selten. Denn der Winter ist zu schmutzig und trüb, der Sommer zu unästhetisch: man schwitzt leicht. Das einzige Winterbild, das mir begegnete, rührt von Andrew Maccallum her. Doch es zeigt nicht etwa die Stimmung, die die Norweger so lieben: wenn der Schnee schmilzt und schmutzige Pfützen sich auf dem Boden bilden. Nein, alles ist reinlich, weiss

und duftig. Zierlichen mit Watte garnierten Christbäumen gleichen die schlanken, jungen, mit silbernem Schnee bedeckten Birken. Sonst ist es fast immer Frühling. Tauperlen funkeln auf der Wiese, Schmetterlinge nippen an den Blumen, rosarote Wölkchen durchziehen wie weisse Lämmer den Himmel, Bächlein schlängeln sich silberklar über lachende Auen. Alfred East, David Murray und Alfred Parsons haben hauptsächlich diese Stimmung wiedergegeben „when Nature painted all things gay“; wenn die jungen Bäume ihre ersten zarten Blätter ansetzen, wenn kleine gelbe Küchlein auf der hellgrünen Wiese herumwatscheln, junge Gänschen schnatternd im Weiher baden, junge Lämmlein hüpfen und die Blüten der Apfelbäume rötlich weiss vom hellblauen Firmament sich absetzen. Namentlich das Motiv der blühenden Apfelbäume wurde eine Zeitlang wie auf Verabredung von allen Landschaftern Englands gemalt. Und es lässt sich nicht leugnen, die Bilder sind sehr zart und frühlingsfrisch.

Andernteils liebt man stille Matronen und beschauliche alte Männer: den Herbst des Lebens. Also singen auch die Landschafter nicht ausschliesslich: der Mai ist gekommen. Sie malen auch die melancholischen Tage, wenn das langsame Sterben der Natur beginnt, die Blätter gelb werden, die Bäume elegisch sich entlauben und der erste Reif über die fröstelnden Fluren sich breitet. „The Last Days of Autumn“ ist ein beliebter Titel. Und in diese Natur werden dann auch Dinge gesetzt, die alt, siech, gebrechlich und müde sind: morsche Windmühlen, die sich ächzend im Winde drehen, zerfallene Bauernhäuser, die in einem melancholischen Weiher sich spiegeln. Frederick Bridall kommentiert den Gedanken von der Vergänglichkeit des Irdischen noch dadurch, dass er in den Vordergrund eines solchen Herbstbildes einen gefällten Baumstamm malt, den ein Hirsch melancholisch sinnend betrachtet.

Frühling und Herbst — das ist gleichbedeutend mit Morgen und Abend. Also wird nie die drückende Mittagsschwüle, nie das Dunkel der Nacht gemalt. Es wird der feierliche Moment geschildert, wenn die Morgensonne aufgeht und ihre ersten Strahlen über den thauigen Boden senkt. Oder es wird von dem Frieden, der elegischen Müdigkeit des Abends erzählt, wenn die

untergehende Sonne in mildem Glanz über den Bergen strahlt, die Kühe philosophisch im Grase lagern, die rosigen Wölkchen langsam sich entfärben, und hellblaue Dämmerung sich über die Fluren breitet. Evening Stillness oder Evening Quiet lautet gewöhnlich der Titel solcher Bilder, wie sie besonders gut M. Corbett, Edwin Hayes, William Davis und W. Brymner malten.

In der Hauptsache findet man diese Stimmungen in England. Geht man nach dem Ausland, so wird es so anglisiert, dass es sich gleichfalls dem ästhetischen Kanon einfügt. Für uns ist Tirol z. B. das Land der Gletscher und der emporstarrenden Felsgipfel. Mac Whirter macht daraus ein Land, wo Legionen blauer und weisser Blumen blühen, bläuliche, im Duft verschwimmende Berge in weicher Wellenlinie heitere Thäler umsäumen. Und bevorzugt sind natürlich Gegenden, die ohne allzu viel Willkür diese Anglisierung vertragen. Man malt die ästhetische Verschlafenheit der oberitalienischen Seeen, malt besonders Venedig, die Stadt der lautlosen Gondeln und der melancholischen Träume. Hier hat Clara Montalba sich angesiedelt, und sie ist sehr fein, wenn sie in tonigen, stimmungsvollen Aquarellen verfallende Paläste schildert, die ihre sieche Schönheit in den Fluten spiegeln, oder Schiffe, die langsam über das Grün der Kanäle gleiten.

Das führt auf die Marinemalerei, die natürlich gleichfalls diesem ästhetischen Rahmen sich einfügt. Gerade auf diesem Gebiet hatte die englische Kunst ja früher ihre Haupttriumphe gefeiert. Cotman und Turner malten ihre gewaltigen Meerbilder, das Wüten der Elemente, den Kampf des Seemannes mit den Fluten. Auch solche Darstellungen sind heute überaus selten. Wohl hängt in der Tate Gallery ein Bild „Alle Hände an der Pumpe". Tuke Henry Scott heisst der Maler, und es zeigt Matrosen, die beim Anbruch des Sturmes auf dem Deck des Schiffes zusammeneilen. William L. Wyllie malt qualmende Dampfschiffe, Nachen, die, von Wogen umspritzt, Schiffbrüchige zu retten suchen, Hafenarbeiter, die riesige Warenballen verladen. Doch die Werke beider Maler fallen nicht nur in ihrer kräftigen Farbe, auch in ihrer ganzen Konzeption aus dem Rahmen der englischen Kunst heraus. Im allgemeinen vermeidet

man die schäumende, drohende See, ebenso wie in der Landschaft das Pathetische, Wilde; die Dampfschiffe, ebenso wie in der Landschaft die Eisenbahnen, Fabrikschlöte und Maschinen. Boote, die vom Regen gepeitscht werden; Netzeflickerinnen, Heringsfischer; Seeleute, die mit schwerem Anker durch die Fluten waten — nichts dergleichen passt in den ästhetischen Kanon. Alles ist friedlich und sauber. Zierliche Segelschiffe schaukeln sich auf azurblauen Fluten, die im Glanz der Morgensonne glitzern. Kinder spielen mit Papierschiffchen, sammeln Korallen, halten sich Muscheln ans Ohr. Oder Schiffer haben sich abends auf den grünen Dünen gelagert, um den Zauber des Sonnenuntergangs zu geniessen. Oder das Meer soll ganz bestimmte seelische Empfindungen wecken. Bei Henry Moore liegt es da, weit und grau, wie die Sehnsucht. Es soll das Gefühl vermitteln, das Iphigenie hatte, wenn sie über die Fluten starrte. George Cockram nennt eines seiner Bilder „Solitude". Das Gefühl der Einsamkeit soll erweckt werden, das uns überkommt, wenn wir allein an einer einsamen Küste stehen. Der Titel eines andern Bildes lautet „Der Heimat zu". Dann soll das Frohgefühl geschildert werden, mit dem wir nach langer Reise wieder der heimischen Erde uns nähern. John Brett in seinem berühmten Bilde „Britannias Reich" führt die Marinemalerei sogar ins Patriotisch-Symbolistische über. Die zahllosen Segelschiffe, die auf dem blauen, ruhigen, ins Unendliche sich ausdehnenden Meer sich wiegen, sollen dem englischen Betrachter von der stolzen Grösse seines meerbeherrschenden Vaterlandes erzählen.

Dieselben Gesichtspunkte bestimmen das Wesen der Tiermalerei. Dass Tiere aus rein künstlerischem Grunde gemalt werden, ist überaus selten. Bewegungen, Ausdrucksnüancen, Tonwerte wiederzugeben — das kommt für den englischen Maler nur insofern in Frage, als es Kommentar eines litterarischen Gedankens ist. Aus dieser Erwägung heraus malte Holman Hunt seinen Sündenbock, und dieser Sündenbock zeugte andere. Die Bibel und die homerischen Epen wurden nach brauchbaren Motiven durchforscht. Indem man Daniel in der Löwengrube, Minerva, die den Hunden des Eumäos erscheint, Circe, die die Gefährten des Odysseus verzaubert, und ähnliche

biblisch-klassische Themen zu Grunde legte, machte man die Tiermalerei kunstfähig, hob sie vom Niveau des Naturalismus in die Sphäre des gebildeten Aesthetentums.

Briton-Rivière ist auf diesem Gebiete der Herrscher. Eine seltsame Vorweltstimmung, etwas homerisch Feierliches ist über seine Werke gebreitet. In eine Welt führt er, die keines Menschen Fuss betrat, in mächtige, heroische Landschaften, die ernster und grösser in den Linien als die Erdenwelt sind. Man kennt jene Löwen, die um Mitternacht in den vom Mondlicht



Briton Rivière. Riesen beim Spiel.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

übergossenen Ruinen von Persepolis umherirren; jenen Urweltswanderer, der auf einer einsamen Felsklippe landet, wo ihn Schwärme aufgescheuchter weisser Vögel neugierig umflattern; jenen Eisbär, der vom Gipfel eines blauweiss funkelnden Riffes wie geblendet in das Sonnenlicht starrt. In Bildern der Art — auch in den „Schweinen“ der Bibel, die vom Teufel besessen in die See rennen, oder dem Georg, der auszieht, den Drachen zu töten — wirkt Briton-Rivière erhaben und urtümlich wie Watts. In anderen Werken freilich wirkt er fast noch kindlicher als

Landseer. Denn das ist das Gefährliche jeder Malerei, die mit litterarischen Gedanken arbeitet: Sind die Gedanken gut, so sind auch die Bilder unter Umständen erhaben. Sind die Gedanken schlecht, so ergiebt sich genrehafte Seichtheit. Man erträgt es noch, wenn er in dem Bilde „his only friend“ einen armen halbverhungerten Betteljungen darstellt, der, auf der Landstrasse zusammengebrochen, von seinem Hunde bewacht wird; wenn er in dem Bilde „Sympathy“ ein kleines Mädchen zeigt, das ratlos vor der verschlossenen Hausthür sitzt, von ihrem treuen Hunde getröstet; oder wenn er unter dem Titel „Riesen beim Spiel“ drei Lazzaroni malt, die ein Hündchen necken. Doch häufig führt die genrehafte Pointe geradenwegs zum Stumpfsinn. Da ist das Bild „Blokade“. Hunde bemühen sich vergeblich, eine Mauer zu erklimmen, auf die sich eine Katze geflüchtet hat. Das Bild „Bewaffnete Neutralität“ zeigt drei Möpse, die sich wütend anknurren. Oder ein kleiner Hund ist auf einen hohen Stuhl gesprungen, wo ihn die anderen nicht erreichen. Dazu die geistvolle Unterschrift „Du bist so nah und doch so fern“. In dieser Familienblattkunst ist Briton-Rivière nur ein Landseer redivivus — mit dem Unterschied, dass er die malerische Kraft nicht hat, die Landseer selbst in schlechten Bildern zeigt.

Und mit Briton-Rivière kennt man auch die Jüngeren. Bilder, wie sie in Frankreich Troyon und van Marcke, in Deutschland Zügel und Weishaupt malten, darf man in England nicht erwarten. Swan, noch am meisten Künstler, hatte Erfolg erst dann, als er einem Schweinebilde das Gleichnis vom verlorenen Sohn zu Grunde legte. Harry Dixons Hauptwerk ist ein von Löwen umknurrter Daniel. Andere, auf die Bibel verzichtend, machen das Tierbild zu einem Appendix der Genremalerei. Es soll ein Pferd gemalt werden. Da muss die melancholische Geschichte, dass ein Jude einem Bauer sein letztes Pferd abkauft, die Darstellung rechtfertigen. Oder wieder andere machen die Tiere dadurch hoffähig, dass sie auf Mutterglück, Kindesliebe und allerhand Aehnliches anspielen. Da schmiegt sich ein Kalb — schön wie ein aschblondes junges Mädchen — an eine gütig dreinblickende Kuh. „Mutter und Tochter“, lautet die Unter-

schrift. Hühner mit ihren Küchlein, zu Füssen der Rinderfamilie postiert, sind weitere Symbole des Mutterglücks. Oder eine Hündin, die geworfen hat, wird als „glückliche Mutter" gefeiert. Tauben baden im Marktbrunnen. Der Titel „Morgenbad" soll die Erinnerung an die trauliche Stunde wachrufen, wenn die kleinen Babies gebadet werden. Ein alter Gaul, an seiner Krippe sinnend, ist das Gegenstück der Invaliden von Chelsea. Einst über



Briton Rivière. Genossen im Missgeschick.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Schlachtfelder stürmend, ist er nun ein steifbeiniger Veteran, muss mit dem „frugalen Mahl" vorlieb nehmen, das pietätvolle Hände ihm reichen. „An old Pensioner" ist daruntergeschrieben. Und was dergleichen süsse oder melodramatische Einfälle mehr sind.

Es ist für den Historiker schlimm: die englische Malerei hat keinen guten Abschluss. Die Darstellung muss auslaufen wie ein Feuilleton ohne Pointe. Gewiss versteht man, weshalb gerade

in England die Kunst sich in solchen Gegensatz zum Leben stellte. Ein Land, das den Naturalismus schon zu einer Zeit gehabt, als die Künstler der anderen Länder noch für die Wirklichkeit blind waren, konnte nicht immer in diesem Fahrwasser bleiben. Es musste die Forderung an die Kunst gestellt werden, nicht dass sie das Leben spiegle, sondern dass sie Beruhigung bringe, eine schöne, reinere Welt freundlich vorgaukle. Aus dem Hasten, dem Schreien, dem Schmutz wollte man in ein stilles Elysium flüchten, in das kein Laut vom hämmernden, pochenden Leben dringt, in ein Paradies, wo es keinen Misston, keine Roheit, nur zarte ästhetische Empfindungen giebt. Und indem die Engländer den Hauptaccent ihrer Kunst auf diese psychischen Dinge legten, haben sie in der That gewisse Empfindungsnuancen erstmals in ihrer ganzen Zartheit gegeben. Andacht, Demut, Hingabe, stille Hoffnungslosigkeit, zaghafte Schüchternheit, der treue Blick des Hundes wie das Leuchten glänzender Kinderaugen, in denen Märchen schlummern — all diese kleinen Gefühle, die verschwiegen ein halbes Traumleben führen, sind in den englischen Bildern mit erstaunlicher Feinfühligkeit erhascht. Die Maler sind Meister darin, jede Bewegung ins Seelische umzusetzen, das Körperliche ganz im Ausdruck zarter Gemütsstimmungen aufgehen zu lassen. Andererseits birgt jede Einseitigkeit Gefahr. Die Kunst kann sich auf die Dauer nicht für einen geweihten Bezirk erklären, in dem nichts wiedertönen darf von dem Kämpfen und Ringen da draussen. Sie kann sich, um lebenskräftig zu bleiben, nicht vom Mannah der Poesie allein, sie muss sich auch vom Brote der rauhen Wirklichkeit nähren. Und da die englische Kunst das nicht that, ward sie anämisch, zimperlich, schwach. Die ewige Tennysonstimmung hat zur Düsseldorfschen Wehleidigkeit, die ewige Sanftheit und Süssigkeit zur sentimentalen Pose geführt. Sie wird einem fad, die „tristesse contemporaine“, wenn sie zur Grimasse erstarrt. Es berührt thöricht, unter den banalsten Bildern poetische Unterschriften zu lesen. Es wirkt lächerlich, dass gerade England, der grosse Blutsauger, das Land des rücksichtslosen Egoismus, in seiner Kunst eine so weiche, milde, lammfromme Seele zur Schau trägt. Und was namentlich verhängnisvoll ist: die Salon-Eti-

kette, der jeder wie einer zwingenden Norm sich fügt, nivelliert das Individuelle. Es giebt in England keine grossen Persönlichkeiten mehr, die so reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Nein, alle leiern im nämlichen Flüsterton die stereotypen banalen Phrasen ab, die man in gesitteter Gesellschaft macht. Keiner wagt als Maler seinem persönlichen Instinkt zu folgen, sondern jeder ordnet einer Aesthetik sich unter, die zur toten Formel erstarrte.

Gewiss ist man als Historiker der englischen Malerei sich gleich anfangs darüber klar, dass man mehr Litteraturgeschichte als Kunstgeschichte zu schreiben hat. Denn der Sinn für das rein Künstlerische war — von Turner und einigen anderen abgesehen — den Engländern überhaupt nicht gegeben. In Frankreich ist jeder Künstler sofort am Pinselstrich zu erkennen, an den Farbenkombinationen, die er bevorzugt, an den Lichtproblemen, die er in Angriff nimmt. Im England von heute sind die wenigen von Frankreich beeinflussten Maler ganz verschwindende Ausnahmen innerhalb einer Kunst, die weit weniger an das Auge als an den Verstand, an die Empfindung, das Gemüt sich wendet. Die Bilder wollen rühren, Mitleid erwecken, zu elegischen Träumereien laden. Sie rufen die Poesie zu Hilfe, lehnen sich an Dichtungen an. Und schon aus diesem Grunde konnte es zu einer Ausbildung der rein malerischen Qualitäten nicht kommen. Die Farbe hat keinen sinnlichen, nur symbolischen Wert. Sie ist nicht die Hauptsache, sie sekundiert nur.

Man kann nun nicht sagen, dass die Farbe der englischen Bilder eine ungebildete wäre. Nirgends verletzt ein greller, ein roher Ton. Doch gerade diese Korrektheit verstimmt. Das immerwährende Lispeln wird unausstehlich. Gott, wie freut man sich in England, wenn man zufällig auf einen Delacroix, einen Courbet, einen Manet stösst. Wie labt man sich an dieser malerischen Sinnlichkeit, an dieser breiten kühnen Mache, an diesen rauschend vollen oder sprühend lichten Accorden. Denn die alten Meister sogar werden ja dort gefälscht. Ihre Bilder sind unter Glas, so dass sie glatt und geleckt, zahm und accentlos wirken. Reproduktionen nach Ary Scheffer und Hamon, nach Breton und Bouguereau sind in den Auslagen der Kunstläden

zur Schau gestellt. Und mehr als diese uninteressantesten Franzosen interessiert rein malerisch der beste Engländer nicht.

„Es ist nur die Art der Ungebildeten, rauhe Dinge für schöner zu halten als polierte“, war als Motto auf einen der letzten Akademiekataloge gesetzt. In diesen Worten ist die Aesthetik des modernen England enthalten. Zur lieblichen oder tröstenden Moral muss sich die glatte, hübsche Ausführung gesellen. Da man nur leise, ganz diskrete Empfindungen liebt, muss auch die Farbe leise, diskret sein. Ein bläulich-grünlicher Gesamtton, in dessen accentloses Einerlei nichts hineinklingen darf, das ist für die Bilder gleich rigorose Vorschrift wie der Frack beim Diner. Auch schneidig kräftiger Strich, kühne Breitmalerei wird als roh empfunden. Alle Handarbeit ist verschleiert. Alles ist so ausgefeilt, so sauber und reinlich, dass die Bilder oft wie Oeldruckimitationen wirken. Von Turner zum Oeldruck — das ist der Weg, den die englische Malerei durchlief. Wenn etwas gemalt ist, wirklich gemalt, so kann man sicher sein, dass es das Werk keines Engländers, sondern das Werk eines Schotten ist.



Alexander Nasmyth. Robert Burns.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Schottland.

Dieses letzte Kapitel anzufügen, habe ich schwer mich entschlossen. Denn es stört die Einheitlichkeit des Buches. Nachdem man sich mühselig bis zum 20. Jahrhundert durchgerungen hat, ist man — als Schriftsteller und Leser — verstimmt, noch einmal ins 18. zurückgehen zu sollen. Obendrein kann eine Geschichte der schottischen Malerei so wenig wie eine Geschichte der österreichischen Kunst geschrieben werden. Wie man Schwind und Führich, obwohl sie Oesterreicher sind, doch der deutschen Kunstgeschichte einordnet, mussten viele Schotten schon genannt werden, da sie in den Entwicklungsgang des englischen Kunstschaffens eingriffen. Andere wieder, die noch zu nennen sind, haben, nach London übergesiedelt, ihre Eigenart verloren, so dass sie mehr die Eigentümlichkeiten der englischen als der schottischen Kunst aufweisen. Es ist ein unaufhörliches Hin und Her, ein Wechsel von Geben und Nehmen. Doch gerade diese Blutmischung, dieser Austausch heterogener Stilelemente beweist, dass die schottische der englischen als die Kunst eines anders gearteten Volkes gegenübersteht, eines Volkes, das, halbromanischen Ursprungs, weit mehr als die Engländer die sinnliche Stimmungskraft der Farbe fühlt.

Schottland ist das Land Ossians. Zu einer Zeit, als ganz Europa zu den Göttern Griechenlands betete, setzte Macpherson hier der Klarheit hellenischer Formenanschauung den dumpfen Reiz sonorer farbiger Schilderungen gegenüber. Gleich tonig und farbig setzen die Maler ein.

Zunächst handelt es sich wie in England um Bildnisse. Man sieht in der Edinburgher Nationalgalerie solche von Allan Ram-

say und David Allan. Man sieht und bewundert die von Raeburn. Dieser Henri Raeburn war ein mächtiger, grosser Künstler. Wie in Reynolds' Bildnissen das ganze England des 18. Jahrhunderts lebt, zieht in denen Raeburns das ganze Schottland jener Zeit vorüber. Den schottischen Hochadel in seiner bunten, grünroten Tracht, Offiziere in ihrer rotleuchtenden Uniform, alte Geistliche, Jünglinge in der Tracht der Wertherzeit, Landbarone, die mit der Flinte unterm Arm auf dem Anstand stehen, Damen, junge Mädchen und Kinder — alle hat er mit einer Schneidigkeit gemalt, die nur in Frans Hals ihresgleichen hat. Seine koloristische Kühnheit ist unglaublich. Gelbe Westen, graue und grüne Fräcke, rote Talare, blaue Schlafröcke, die bunten Farben der Uniformen und der schottischen Nationaltracht, braune Jägerstiefel und hellgelbe dänische Handschuhe stimmt er auf tiefen, schönen Ton zusammen. Namentlich die Art, wie er weisse Damenroben und graugepudertes Haar als grosse tonige Massen giebt, ist erstaunlich. Während die Engländer, so fein sie in der Farbe sind, doch mehr zeichnerisch die Einzelheiten der Toilette geben, sieht Raeburn nur auf tonige Harmonie, auf das einfach Grosse. Dieses Streben nach Monumentalität veranlasst ihn auch, jede Milieuschilderung zu meiden. Von ganz neutralem, nur als Folie hingestrichenem Hintergrund heben die Gestalten in mächtiger Silhouette sich ab. Und was



Henry Raeburn.
Lieut.-Colonel Bryce Mc Murdo.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

ihn weiter von den Engländern unterscheidet, ist seine fast spanische Ritterlichkeit. Die Männer sind nicht über Bücher und Manuskripte gebeugt. Sie blicken uns an mit den Augen der Davidschen Revolutionäre, die aus Blut und Eisen eine neue Welt formten. Und sie stehen da in der stolzen Pose der spanischen Könige. Auch die Damen haben nicht das träumerisch Versonnene der Engländerinnen. Kalt und stolz blicken sie. Mit festem Griff, wie bei Velasquez, packen sie die Lehne des Stuhles. Junge Mädchen hat er gemalt, die etwas Heldenhaftes haben: Schwestern der Johanna von Orleans, die über Heere kommandieren und Schlachten schlagen könnten.

Diese Ritterlichkeit, diese tieftonige Farbigkeit ist auch das Kennzeichen der Landschaften. Auf Bergeshöhe die Götterburg — das ist fast immer das Thema, das Alexander Nasmyth behandelt. Unnahbare Berge, von schwarzen Weihern umsäumt, ragen auf. Alte Burgen, Kastelle und Ruinen erheben sich. Schöne alte Bäume tragen ihren Blätterschmuck so stolz wie ein Ritter seine Rüstung. Rings Totenstille, gespenstisch düstere Ruhe, und in diese Einsamkeit ein schwarzer Widder gesetzt, der sinn- und zwecklos durch die Fluren streift.

Das Wort Schottland ist für uns Deutsche ja fast identisch mit Walter Scott. Wir denken an die Lady of the Lake und an Rob Roy, an wälderbedeckte Höhen, von denen Ströme herabschäumen, an tiefblaue Seeen und dunkle Schluchten, an einsame Mondnächte und verwitterte Grabsteine. Und Schottland hat wirklich diese Romantik, die wir aus Scotts Schilderungen herauslesen. England ist ein weiches, üppiges, kultiviertes Land, eine grosse, wohlgepflegte Villegiatur. Soweit der Blick reicht, dehnen grüne Wiesen sich aus, von Butterblumen und Massliebchen in weiten Streifen durchzogen. Freundliche Landhäuser erheben sich, umgeben von Weideplätzen, wo sauber gewaschen die Kühe lagern. Je mehr man dem Norden sich nähert, desto mehr ändert sich das Antlitz der Erde. Die Wiesen, vorher zartgrün, werden braungrau. Ganze Felder von rosarotem Heidekraut und dunklem blaugrünen Farnkraut ziehen sich hin. Spitzes Geröll deckt den Boden. Steinmauern grenzen die Felder ab. So kahl ist alles, so verwittert und zerbröckelt, dass man



Horatio Macculloch. Inverlochy Castle.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

fast an Spanien denkt. Englische Burgen sind nur Kunstprodukte: in moderner Gotik gebaut, frisch, nagelneu, sauber. Hier erheben sich allerwärts alte, verwitterte Ruinen. Zarte Felsen wechseln mit phantastischen Thalmulden. Nicht mehr Kühe, sondern Pferde, Widder und Büffel weiden auf den einsamen Ebenen.

Der tiefgehende Unterschied zwischen den englischen und schottischen Landschaften erklärt sich also aus der Natur der beiden Länder. Bei Cox und Constable handelt es sich immer um eine fruchtbare Natur, um eine Natur, die dem Menschen nahe ist und freundlich. Kornfelder mit reifen Garben, plätschernde Mühlen und Heuernten sieht man. Fischer werfen ihre Netze aus. Gespanne mit Kühen kommen auf der Landstrasse daher. Die Farben sind hell und freundlich. Dunkel und düster dagegen wirken die Schotten. Einsame Höhenzüge lagern sich hin. Wogen stürmen drohend gegen verwitterte Felsblöcke an. Finstere Engpässe, wie auf Böcklins Drachenschlucht, gähnen. Kein Mensch ist in der Nähe. Keine Haustiere, nur wilde Büffel giebt es. Alles hat jene Totenstarre, jene düstere Einsamkeitspoesie, wie sie Robert Blair in seinem „Grab“ besang.

Patrick Nasmyth, der Sohn Alexander Nasmyths, hat solche Stimmungen wohl am kraftvollsten wiedergegeben. Er war Constables Zeitgenosse, und der Gegensatz lässt sich grösser nicht denken. Bei Constable ein klaräugiges, realistisches Schaffen. Hier Scottsche Ruinenromantik: Schlösser, die auf hochaufsteigenden, verwitterten Bergen sich erheben; ritterliche, stahlgepanzerte Bäume; Wasserfälle, die durch finstere Tannenwälder brausen; trauernde, vom Sturm zerfetzte, vom Blitz versengte Eichen. An manche Bilder Ruysdaels könnte erinnert werden, nur dass Nasmyths Werke noch herber, aufgerüttelter, wüster sind, die Natur noch mehr zu einem Hexenpotpourri machen.

Aehnliche Dinge — verwitterte Schlossruinen, Möven, die um einsame Felsen flattern — hat John Thomson im braunen Galerieton Ruysdaels gemalt. Und in den nächsten Werken ist das Band mit Altholland ganz gelöst. Wie Constable als Erster die graue, neblige Luft Englands malte, hat Horatio Macculloch

als Erster die ganze Tieftonigkeit, die satte Farbenkraft des schottischen Berglandes erfasst. Manchmal wird er in seinem Streben nach dumpfen Lichteffekten forciert. Namentlich in den Seebildern seiner letzten Zeit herrscht oft ein unangenehmer Hummerton. Aber jene schottischen Abendstunden, wenn die Wolken purpurrot über knorrigen Eichen, stahlblauen Bergseeen und grauen Ruinen strahlen, wenn alle Dinge leuchten, als seien



Patrick Nasmyth. Landschaft.

sie von innerem Feuer durchglüht, hat er doch mit hinreissender Kraft geschildert. Und man mag die Bilder von George Harvey, Milne Donald, Samuel Bough, Alexander Fraser, James Docharty, Paul Chalmers betrachten — die düstere Romantik, die Vorliebe für das Alte, Verwitterte und für mächtige Farbenaccorde, die dumpf wie Orgelgebraus daherrauschen, ist ihnen allen gemein. Steil aufragende Bergwände umsäumen einsame Seeen. Schäumende Wogen bahnen sich durch riesige Felsblöcke

den Weg. Büffel recken sich gespenstisch auf steinigen Hochplateaux auf. Trauerweiden beugen sich in düstere Weiher hernieder. Schwarze Föhren, über denen eine Rabenschar flattert, starren wie Phantome in die Nacht. Oder der Himmel liegt wolkenschwer über rotbrauner Heide. Paul Chalmers hat ausser solchen Landschaften zuweilen auch andere alte, verwitterte Dinge gemalt: spitzgiebelige, kraus verzierte Häuser, Zimmer, durch deren bunte Glasfenster das Licht auf gotische Schränke, auf gotische Truhen fällt, und in dieser Vorliebe für den Urväterhausrat ist ein weiteres Charakteristikum der schottischen Kunst gegeben.

Gewiss giebt es unter den schottischen Figurenmalern viele, die sich nur wenig von ihren englischen Genossen unterscheiden. Wie in England hat auch in Schottland um 1830 die Genremalerei geblüht. Ja, der Begründer dieser harmlosen Novellistik, Wilkie, war ein Schotte. Auf ihn folgte Thomas Good, der komische über der Zeitung eingeschlafene alte Herren, drollige Wirtshausscenen und dergleichen malte. Und noch in die Gegenwart ragen Thomas Faed und Erskine Nicol herein, die das Publikum durch Auswanderer, arme Waisenkinder, schmollende Ehepaare, brave und böse Schuljungen erfreuen. Damit ist aber schon die Liste erschöpft. Im allgemeinen hat das Genre in Schottland ebenso wenig Boden wie in Frankreich gefunden. Und selbst den wenigen, die, der Not gehorchend, sich bemühten, Litteraten zu sein, merkt man an, dass sie im Grunde ihres Herzens sich als Maler fühlten. Die Erzählung der Anekdoten ist ihnen nicht letztes Ziel. Sie schwärmen für das Helldunkel Ostades, für den Goldton Brouwers, suchen ihren Werken die farbige Pikanterie zu geben, die sie an den Holländern bewunderten.

Jede Sehnsucht nach einer grossen Linienkunst, wie sie in England Barry als Imitator der Italiener zu schaffen suchte, ist den Schotten fremd. Sie fühlen malerisch. So konnte der plastische Geist, der in den Werken der Italiener waltet, ihnen wenig sagen. Die Künstler aller Länder pilgerten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Rom, um dort die Werke der Antike, die Werke Rafaels zu kopieren. Nur die Schotten be-

teiligten sich an dieser Wallfahrt nicht. John Graham Gilbert ist der Einzige, bei dem jene guitarrespielenden Italienerinnen vorkommen, die damals in der Zeit der Reiseromantik allerwärts gemalt wurden. Doch selbst diese Werke sind von den bleichen, matten Farbendrucken unseres braven Riedel himmelweit entfernt. Gilbert hat von Tizian sehr viel gelernt. Bilder wie sein



Patrick Nasmyth. Windsor Castle.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Noli me tangere könnten in ihrer tieftonigen Farbigkeit für Werke eines alten Venezianers gehalten werden.

Und so lose die Beziehungen zu den Linienkünstlern Italiens sind, so eng sind die zum französischen Romantismus. Zwischen England und Frankreich hat ein künstlerischer Austausch nie stattgefunden. Selbst die paar Tropfen französische Lymphe, die Alphonse Legros injizierte, mischten sich nicht mit dem

englischen Blute. Und namentlich in Delacroix' Tagen waren die beiden Länder wie durch einen Ozean getrennt. In Frankreich lodernde Farbe, fieberhaft wilde Pathetik, in England kalligraphische Glätte und trockener Hausverstand. Die Schotten wirken, als hätten sie die Feuertaufe des Romantismus empfangen. Kreuzritter, Lanzknechte und Shakespearesche Spukgestalten kehren besonders häufig in ihren Werken wieder. Und zwar ist es gar nicht nötig, eine Beeinflussung durch Frankreich anzunehmen. Die Aehnlichkeit erklärt sich aus der Verwandtschaft des Temperaments. K. Macleays Bild „Macbeth und die Hexen" — mit den flatternden roten Mänteln und den schwarzen Gewitterwolken — könnte mit dem Werke Chassériaus verwechselt werden, das auf der Pariser Centennale zu sehen war. David Scott, der grosse Phantast, der in seinen Blättern zum Ancient Mariner so seltsam modern anmutet, war auch ein Maler von echter Rasse. Er ist in dem Streben nach unerhörten Wirkungen oft in Roheit gefallen. Namentlich seine letzten Werke, wie der Triumph der Liebe, sind blaugelbgrüne Orgien von fast barbarischer Wildheit. Doch in anderen überrascht er durch den gebildeten Geschmack, mit dem er die sprühendsten Farben bändigt, das Widerstreitendste zu Harmonieen eint. Und wieder in andern wie dem Puck — dem kleinen durch das Firmament flatternden Teufel — hat er jene abgeklärte dunkle Gobelinschönheit, die wir heute an Aman-Jean bewundern. Robert Scott Lauder, als Künstler weniger originell, war dafür ein Lehrtalent ersten Ranges. Er hatte in Paris die Werke der Franzosen studiert. Und der Beiname des schottischen Delacroix, den man ihm in Edinburgh gab, ist treffend. Wie er in seinen Kostümbildern das Schillern seidener Stoffe mit der Finesse eines alten Holländers malt, lässt in seiner „Predigt Christi" die sonor rauschende Farbe an Delacroix' Dantebarke, an das Gemetzel auf Chios denken.

Noch folgenreicher wurde die Verbindung mit Spanien. Zu diesem Lande altritterlicher Kultur fühlte man besonders sich hingezogen. Dort war ja 1825 schon Wilkie gewesen. Auf der Rückreise von Spanien starb er. Und 1840 knüpfte ein anderer Schotte das Band aufs neue. Mit noch mehr Erfolg. Denn während

Wilkie mutlos und niedergeschmettert das Museo del Prado verliess, lebt in John Phillips Werken wirklich der Geist des Velasquez. Phillip ist ein Maler von einer Kraft und Stärke, wie England keinen hervorbrachte. Mag er mächtige Hökerinnen darstellen, die, braun wie Mulattinnen, unter riesigem Sonnenschirm neben ihren Orangen und Melonen sitzen; Wasserträger, die, den Steinkrug auf der Schulter, majestätisch wie Könige



David Scott. Das Ende des Verräters.
(Mit Erlaubnis der National Gallery von Schottland.)

daherschreiten; unheimliche alte Hexen, die jungen Mädchen die Karten legen; schneidige Burschen, die hübschen Andalusierinnen mit Grandezza den Hof machen; Majas, die in giftgrünem Kleid, ein gelbes Tuch über die Schultern gelegt, einen hochroten Fächer in der Hand, mattrote Rosen im Haar, kokettierend und blinzelnd durch die Strassen huschen; Toreadores in silberblinkendem Kostüm, die, den Dreispitz ziehend, sich vor

der jubelnden Menge verneigen — seine Werke haben die Lokalfarbe der spanischen Halbinsel, etwas von dem, was uns heute Zuloaga giebt. Dabei ist wunderbar, wie Phillip diese Tücher und Blumen, den ganzen barbarischen Flitter dieser bunten Kleider zusammenstimmt; wunderbar, mit wie breitem Strich er seine Bilder herunterfegt, und wie er von Velasquez gelernt hat, nur die grossen Linien, die machtvollen Silhouetten zu sehen. Von den Bildnissen, die er später in der Heimat malte, gilt dasselbe. Die reichen Farben des schottischen Nationalkostüms gestatteten koloristische Symphonieen, und Velasquez gab ihm die Einfachheit, die monumentale Grösse.

Mit dieser Vorliebe für das Ritterliche alter Kulturen verbindet sich der Sinn für den vornehmen Reiz alten Kunstgewerbes. Schon Walter Scott war ja der Typus des Sammlers. Alle Summen, die er für seine Romane einnahm, verwendete er auf den Bau seiner mittelalterlichen Ritterburg. William Allan hat ihn dargestellt, wie er zwischen Schilden, Harnischen und Pokalen, schweinsledernen Folianten, Trinkhörnern, Hellebarden und Gewehren bei der Arbeit sitzt. Und diese Vorliebe für Urväterhausrat ist auch für die Kunst bezeichnend. James Drummond malt alte Städte mit hochgiebeligen Häusern und kraus verzierten Erkern, Waffenschmiede, die an Harnischen und Schwertern hämmern. Bei William Fettes Douglas sieht man Alchymisten inmitten alten Gerümpels wirtschaften und Antiquitätenhändler in einem Chaos von Ritterrüstungen, Hirschgeweihen, Truhen, Zinntellern und holzgeschnitzten Statuen sitzen.

Zwei jüngere Meister brachten es dann durch solche Werke zu internationalem Ruhm. Das, was man geschichtliches Sittenbild nennt, ist bei ihnen ein Hymnus auf das ritterlich Vornehme und auf die leuchtende Farbenpracht der Vergangenheit. John Pettie — das bedeutet Ferdinand Roybet. Namentlich zum 17. Jahrhundert fühlte er sich hingezogen, zu dem burlesken Rittertum des Don Quichote, und zu jenem Holland des Frans Hals, als die Leute säbelrasselnd mit herausfordernden Blicken dahergingen. Man sieht bei ihm Ritter, die am Grabe ihres Königs Wacht halten, Männer in Mephistotracht, die in einsamem Waldwinkel sich auf Florett duellieren, junge Spanierinnen,



John Pettie. Die Wache.

(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

die zur Musik eines alten Fiedlers tanzen, zuweilen auch Scenen aus der Wertherzeit: wie Damen am Arm zweier Cicisbei daherschreiten. Selbst als Portraitmaler liebte er, die Personen, die ihm sassen, in eine Ritterrüstung zu stecken, so als er den Novellisten William Black als „Knight of the 17. Century“ malte. Und erstaunlich ist, wie er all diese Rüstungen und Lederkoller, roten Kardinalmäntel und Federhüte, diese blauen Fräcke und mausgrauen Beinkleider, diese weissen Halskrausen und gelbschäftigen Stiefel zusammenstimmt. Namentlich in dem Bild „der Herzog von Monmouth und der König“ ergeben die schwarzen Kostüme und die mattblauen Ordensbänder, die weissen Hemdärmel und die blauen Wände, der hellbraune Boden und die dunkelbraunen Schränke ein sprühendes Farbenbouquet von unbeschreiblichem Zauber. Gewiss, auch Petties Bildern wie den englischen liegen oft Dichterstellen zu Grunde. Doch nie der erzählende, stets der malerische Gesichtspunkt ist massgebend. Er war ein Feinschmecker der Farbe, der den alten Meistern, namentlich Hals und Rembrandt, ihre apartesten Finessen absah.

Orchardson unterscheidet sich von Pettie dadurch, dass statt blühender Farben bei ihm welke, gebleichte vorherrschen. Wenigstens gilt das von den Werken, an die man vorzugsweise denkt, wenn Orchardsons Name genannt wird. In seinen ersten Bildern berührt er sich mit Pettie sowohl im Stoffgebiet wie in der Farbenanschauung. Er malte Ritter, die bei einem Waffenschmied Degen erproben; Bravi, die an einer Strassenecke einem Kavalier auflauern, und hielt diese Bilder wie Pettie in saftig üppigen Farben. Doch später wurde jene Verbindung von kaltem Perlgrau und kaltem Citrongelb, die bei Pettie nur ganz selten vorkommt, die Lieblingstonleiter für Orchardson. Ja, er trieb die farbige Enthaltsamkeit noch weiter, beschränkte sich auf eine weissbraune, fast monochrome Skala. Gleichzeitig verliess er das 17. Jahrhundert, die Welt der Hidalgos und Bravos, um im 18. Jahrhundert, in der Welt des Rokoko, des Directoire und Empire sich anzusiedeln.

Orchardson lebt in Dartford bei London. Er ist anglisierter Schotte. Ohne novellistisch-sentimentale Pointen im



William Qu. Orchardson. Ihrer Mutter Stimme.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Sinne der Engländer geht es in seinen Bildern also selten ab. Er zeigt Napoleon an Bord des Bellerophon, wie er den letzten Blick auf die französische Küste wirft. Oder eine Scene aus Montecarlo — der Béraudsche Selbstmordkandidat, der sich zur Thür hinausschleicht — wird in die Rokokozeit verlegt. Es wird die Anekdote behandelt, wie Voltaire als Gast des Herzogs von Sully den Duc de Rohan durch seine Witze ärgert. Manchmal führen in den Rokokosälen auch moderne Menschen ein kleines Theaterstück auf. Es ist Abendgesellschaft. Die Tochter des Hauses singt. Der Vater — Witwer — hängt melancholischen Gedanken nach, da er durch das Medium der Tochter „her mothers voice“ zu vernehmen glaubt. Oder „die erste Wolke“ zieht sich über einem jungen Ehehimmel zusammen. Der Gatte ist aufgesprungen und blickt, die Hände in der Tasche, seiner Gebieterin nach, die langsam feierlich den Salon verlässt. Oder

eine junge Komtesse steht in der Ahnengalerie sinnend vor dem Portrait ihres Urgrossvaters, des schönen Mannes, der „a hundred years ago“ alle Frauenherzen bethörte.

Doch es wäre ungerecht, bei Orchardson nur von den Anekdoten zu sprechen. Er hat auch Bilder gemalt, die gar keinen Inhalt haben, und die trotzdem wirken. Master Baby — das Bild der jungen Mutter, die über ihr Kind sich beugt, ist lediglich ein schwarz-weiss-brauner Accord von bestrickend würzigem Klang. Oder ein braunhaariges Mädchen in weissem Kleid steht vor einer braunen Scheune, perlgraue Tauben und weissbraunes Geflügel fütternd. Eine Köchin ist vor eine braune Wand gestellt. Ihre weisse Schürze, der hellgelbe Korb und die grünen Gurken ergeben eine Harmonie von unbeschreiblich vornehmem Zauber. Und auf diese Farbenharmonie — weit mehr als auf die Anekdote — kam es ihm auch bei seinen erzählenden Bildern an. Es ist wunderbar, wie in dem Napoleonbild der graubraune Boden des Schiffes und der graubraune Rock des Kaisers, das graublaue Meer und die grauweissen Segel zusammengestimmt sind; wunderbar, wie er in seinen Bildern aus der Directoirezeit die braunen Musikinstrumente und die weissen Wände malt, und irgendwo ein Stück blauweisses Chardinporzellan, eine Tasse, eine Theekanne als aparten Farbenfleck anbringt. Es giebt bei Orchardson nichts Buntes und Lautes. Herren in schwarzem oder braunem Frack — jenem Frack, den Wolzogen ins Ueberbrettl verpflanzte; Damen in weissem oder gelblich-weissem Ballkleid, die braune Boa über die Schultern gelegt; braunes Parkett und weisse Wände — das ist fast immer der Inhalt seiner Bilder, kaum dass zuweilen das kalte Blau einer Portiere oder das citrongelbe Licht einer Lampe in die braunweisse Monochromie hineinklingt.

Doch nicht nur die Vornehmheit der Farbe bewundert man. Man bewundert nicht minder das Chevalereske der Bewegungen: mag er eine junge Dame der Directoirezeit schildern, die feierlich ernst ihr erstes Menuett tanzt, oder die „Königin der Schwerter“, die unnahbar stolz unter einem Baldachin blitzender gekreuzter Degen hindurchschreitet. Das Kostümbild wurde uns verleidet durch all die plebejischen Maler, die Vornehmes spiess-

bürgerlich schilderten. Orchardson wirkt, als ob er selbst ein vornehmer Herr aus der Zeit des grünen Kakadu wäre. Bei ihm giebt es keinen zusammengesuchten Plunder, weder den Staub des Antiquitätenladens noch jene plumpen Bewegungen, wie sie Modelle machen, die für eine Stunde in vornehme Kleider gesteckt sind. Nein, man atmet die Atmosphäre alter Schlösser. Die Menschen, die seine Bilder bevölkern, sind nicht minder echt wie die steifen Möbel, die so zugeknöpft aristokratisch an den Wänden stehen. Auch der Kunstgriff, dass er die Poesie des leeren Raumes weit mehr als das Figürliche sprechen lässt, trägt wesentlich dazu bei, im Betrachter das Gefühl zu erzeugen, als ob er in den weiten Festsaal eines alten Palastes blicke. Die Vornehmheit der Menschen wie das stilvoll Weiträumige, und die welke bleiche Farbe — alles suggeriert die Empfindung eines modernden Rokoko.



William Qu. Orchardson. Am Nordstrande.

(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Und überschauen wir die anderen — die Note ist immer die gleiche. W. E. Lockhart malte Scenen aus Don Quichote; W. B. Hole Episoden aus Chaucer: Canterbury Pilger, Ritter, Schmuggler, Marodeure, die sich durch die engen Gassen krauser, mittelalterlicher Städte schieben. Das Pferd, das

nervöse edle Rassepferd, das in England nie gemalt wird, hat in Robert Gibb und Thomas Hunt, der mächtige Hochlandsbüffel in Denovan Adam seinen Schilderer. R. W. Macbeth, heute der vornehmste produktive Radierer Englands, war vorher ein Maler von erstaunlicher Kraft. Ciderfabrik heisst sein bestes Bild. Träger der Farbenstimmung sind Aepfel, die in hundert gelben und roten Tönen leuchten. Napier Hemy ist neben Hook, der schon besprochen wurde, der hauptsächlichste Schilderer der schottischen Fischerwelt und hat die nämlichen sonoren, würzig roten Farben. W. L. Windus lässt eine seltsame Vision der Renaissance erstrahlen: Menschen in blauen, grünen und roten Kleidern, die sich durch festlich geschmückte Strassen bewegen. George Reid, seit Douglas' Tode Direktor der Edinburgher Akademie, ist ein überaus vielseitiger Künstler: gross und einfach, an Velasquez gemahnend, in seinen Bildnissen, wunderbar tieftonig in seinen Landschaften und Stillleben. Seine Tochter Olgivie Reid hat in der Zeit des Jakobinertums, der Zeit, die auch Orchardson so liebt, sich angesiedelt. Und die Landschaften schreiten auf dem Wege weiter, den Horatio Macculloch erschloss. Möven, die über einsame Schneeflächen und kahle Felsklippen flattern, Büffel, die gespenstisch durch wilde Prairieen streifen, düster schwere Wolken, die über gewitterschwarzen Bergen lagern — das sind die Dinge, die von Josef Farquharson, Hamilton Macallum und Peter Graham geschildert werden.

Der Gegensatz gegenüber England ist also deutlich. Dort feminine Weichheit, hier schneidige Ritterlichkeit. Während die Engländer in ihren Figurenbildern die Freuden des Landlebens besingen, verherrlichen die Schotten den Glanz alter chevaleresker Kulturen. In ihren Tierbildern malen sie nicht wie die Engländer die beschauliche Kuh, sondern das edle, sich aufbäumende Pferd, den wilden, kraftvollen Büffel, in ihren Landschaften nicht den Lenz, den heiteren, knospenden, sondern das Verwitterte, ernst Romantische, Düstere. Die gleichen Gegensätze wie in der Empfindung herrschen in der Farbe. Die Engländer, von einigen wenigen abgesehen, waren Litteraten, sind von humoristischer Novellistik zu elegischer Lyrik gelangt. Die Schotten sind Maler. Sie arbeiten nicht wie die Engländer mit



George Reid. Dornoch.

poetischen Unterschriften, schaffen keine Illustrationen, sondern Bilder. Und wenige Völker haben dermassen die Stimmungskraft der Farbe gefühlt. Während sie in den englischen Bildern in ihrer grünlich-bläulichen Zartheit nur der Kommentar der sanften, weichen Empfindung ist, rauscht sie bei den Schotten voll und mächtig, gleich schwellenden Orgelklängen, daher. Die Boys of Glasgow haben dieses Evangelium der Farbe noch lauter und stürmischer als die Edinburgher Meister verkündet.



Hamilton Macallum. Tangfischer.

(Mit Erlaubnis der National Gallery of British Art.)

Die Boys of Glasgow.

Es war im Jahre 1890. Auf dem Kontinent herrschte die asketische Graumalerei. Nachdem man Jahrzehnte lang die Bilder auf den braunen Galerieton der alten Meister gestimmt, hatte man die Sonne, die Luft, den weisslichen Tageston entdeckt, malte graugrüne Wiesen, fahle Oktoberstimmungen, staubige Landstrassen. Und in dieser Zeit, da es das höchste Ziel unserer Maler war, die stimmungslose, graue Werktagswelt darzustellen, erschienen plötzlich Künstler, die in ihren Bildern Farben mischten, voller, leuchtender, strahlender, als es auf Erden giebt; Künstler, deren Malerei Musik war, in der alles klang und sang, klagte und jubelte. Am liebsten suchten sie die Natur in Stunden, wenn alle Formen verschwimmen und die Landschaft zur Farbenvision wird, wenn die untergehende Sonne einen Purpurschleier über die Erde breitet. Da lag die Abendröte tiefgoldig über der Heide und spielte in brandroten Flecken auf broncebraunem, schillerndem Laubwerk. Dort strömten tiefblaue Flüsse von dunkelgelben Bergen hernieder. Alles glühte und sprühte in schwellenden, tiefwarmen Tönen: gemalte ossianische Strophen gleichsam von nebelhafter, alle Linien auflösender Dumpfheit. Neben solchen düster sinnlichen Landschaften hingen Farbenteppiche, die nichts als frohe Palettenbilder sein wollten: für den Verstand ein Chaos, doch von magischer dekorativer Wirkung. Hofrat Paulus und Walter Firle, die als Delegierte der Münchener Künstlergenossenschaft nach London gereist waren, hatten dort in der Grosvenor Gallery Werke der „Boys of Glasgow“ entdeckt und die jungen noch ganz unbekannten Maler veranlasst, die Münchener internationale Ausstellung zu beschicken.

Wie konnte gerade Glasgow eine Kunst von so märchenhaftem Zauber, von so suggestiver Romantik hervorbringen? Es ist doch eine Stadt, die keine ästhetischen Interessen kennt: die Stadt, wo James Watt einst die ersten Dampfschiffe baute, und wo noch heute nur die Arbeit, die nüchtern prosaische Arbeit herrscht. Stimmungslos, ganz geradlinig ziehen die Strassen sich hin, umsäumt von Häusern, die alle im gleichen Kasernenstil, nach mathematischer Schablone gebaut sind. Ganze Stadtviertel bestehen aus Fabriken, riesigen Eisengiessereien, um die sich die Arbeitshäuser in Karreeform lagern. Und drinnen hämmert und pocht es, dampft, stampft und dröhnt es. Lastwagen mit Fässern und Säcken, mit haushohen Warenballen und eisernen Kisten bepackt, rollen schwer daher. In Hochöfen blickt man, aus denen die Flammen lohen, sieht mächtige, rauchgeschwärzte Gestalten vor glühender Esse hantieren. Walzen drehen sich, Funken sprühen, Treibriemen sausen. Qualmende Fabrikschlöte und dumpfe Mietskasernen; Wagen jeder Art, die in endloser Kette sich stauen; Strolche und Zeitungsjungen, Schnapstrinker und Apostel der Heilsarmee — das ist der wenig ästhetische Charakter von Glasgow.

Doch diese Fabrikstadt ist gleichzeitig die Eingangspforte zum schottischen Hochland, und dieses Hochland eine der romantischsten Partieen der Welt. Finstere, öde Schluchten wechseln mit ernsten Thälern und düsteren Waldungen. Auf schroffen Felshöhen erheben sich die Trümmer uralter Burgen. Morsche Brücken spannen sich über wilde Flüsse, die über riesige Basaltblöcke hinweg mit donnerartigem Getöse in die Tiefe brausen. Oder die Landschaft zieht in öder Einförmigkeit sich hin. Alles ist tot. Nur grosse, weisse Vögel flattern über sumpfigen, rotbraunen Ebenen. Oder Felszacken in den seltsamsten Formen, kühn und phantastisch in den Linien, aber zerbröckelnd und verwittert, umsäumen dunkle, stahlblaue Seeen. Welkes Heidekraut überzieht wie ein roter Teppich den Boden. Schwere Wolken hängen vom Himmel hernieder, wie in Purpur leuchtend, wenn hinter ihnen die Sonne hinabsinkt. Tiefe Stille ringsum, nur unterbrochen durch das Gesumm der Bienen und durch den Schrei der Möven, der klagend die Luft durchtönt.

Nichts Plastisches, keine deutlichen Formen giebt es. Alles ist aufgelöst in dunkle, rätselhaft unklare Töne und Klänge. In einer Natur wie diese wächst das Märchen empor. Scott, Wordsworth, Burns, Campbell waren hier zu Hause. Und aus diesem Boden sogen auch die Boys den geheimnisvollen Duft ihrer Werke.

Freilich, Stimmungen fühlen und sie in Farben umschreiben ist noch immer ein Unterschied. Aus dem Nichts wächst keine Kunst hervor. Welche Lehrmeister gaben den jungen Schotten die technischen Instrumente, um das auszusprechen, was sie sagen wollten? Darüber unterrichtete die Glasgower Ausstellung 1901. Es war hier vereinigt, was sich an fremder Kunst in schottischem Privatbesitz birgt, und die Betrachtung dieser Werke ermöglichte, die jungschottische Malerei auf ihre Quellen zurückzuführen.

Da sah man zunächst die feinen Holländer Maris und Mauve, Mesdag, Bosboom, Jongkind und Israels. Auch die Schule von Fontainebleau — Corot und Daubigny, Dupré und Rousseau, Diaz und Harpignies lernte man in wunderbaren Beispielen kennen. Alle diese Meister hatten seit der Edinburgher Ausstellung 1886 in Schottland ihre Verehrer, und auf der Glasgower Ausstellung waren sie mit mehr als 200 ganz auserlesenen Werken vertreten.

Ein weiterer Meister, von dem eine reiche Kollektion ausgestellt wurde, war Whistler. Der lebt zwar in London. Doch den Engländern blieb er fremd. Seine entscheidenden Werke sind teils nach Amerika, teils nach Schottland gekommen. In der Corporation Gallery in Glasgow hängt das Portrait Carlyles, jenes wunderbare Bild, das in seiner raffinierten Harmonie grauer, schwarzer, brauner und weisser Töne wie ein ätherisch gewordener, zum Spirit verflüchtigter Velasquez anmutet. In der Ausstellung sah man die „Prinzessin aus dem Land des Porzellans“, das erstaunliche Bild von 1864, in dem er ein japanisches Kostüm, japanische Vasen und Paravents zu einem so aparten Tonbouquet vereinigt. Und daneben hingen über 20 Nocturnen — jene Dämmerungsstimmungen, in denen er das Weben der Nacht und das Wogen des Nebels, das Spiel kleiner citrongelber, silberner und hochroter Lichter, die zaghaft den

bleichen Aether durchzucken, mit so souveräner Meisterschaft wiedergiebt.

Dann in der Nähe noch einer, dem man auf dem Kontinent selten begegnet: der Marseillaiser Hexenmeister Monticelli:



George Henry. Pilzesammelndes Mädchen.

jener geistsprühende Künder der reinen Palettenkunst, der aus bunten Kleidern und grauen Statuen, aus schwarzen Pferden und blauweissroten Draperieen, aus tiefgrünen Weihern, schillernden Pfauen und den rotgelben Blättern des Herbstes eine so strahlende Feenwelt aufbaut.

Im Einzelnen sind diese Meister ja sehr verschieden. Bei Monticelli herrscht die animalische Freude an der leuchtend saftigen Farbe. Die Holländer Maris und Israels sind sonor und düster, während Whistler und Corot ihre Bilder auf den zarten Silberklang der Grisaille stimmen. Doch das Gemeinsame aller liegt darin, dass sie weder scharfe Linien noch grelle, unruhige Lichter kennen, sondern das Widerstreitendste zur weichen, einheitlichen Tonsymphonie machen. So wie Whistler es ausspricht: „Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder, wie der Schlüssel der Noten alle Musik. Doch des Künstlers Beruf ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Accorde bildet, aus dem Missklang ruhmreiche Harmonieen zu Tage fördert.“ In Schottland leistet nun die Natur selbst diese künstlerische Arbeit. Es ist das Land des weichen Nebels, der alles Grelle mildert, alle farbigen Gegensätze durch feine Tonübergänge verbindet. Namentlich in den Stunden der Dämmerung verwebt sich alles zu grossen, mystischen Harmonieen. Wenn die Holländer und Fontainebleauer, Monticelli und Whistler so viele Verehrer fanden, so ist der Grund nur der, dass die Naturstimmungen, die sie wiedergaben, dem schottischen Empfinden vertraut waren. Und sie wurden auch die Führer für die jungen Maler, die seit den achtziger Jahren in immer grösserer Anzahl auftraten. Sie ermutigten sie, in ihren Bildern das auszusprechen, was die Natur ihres Landes ihnen sagte.

Und zwar lassen sich in der Bewegung zwei Phasen unterscheiden. Anfangs waren besonders die sprühenden Palettenbilder Monticellis, die schummerigen Werke der Holländer massgebend. Nie schilderten die Boys, wie die Impressionisten jener Jahre, den grauen Tageston, nie die Capricen der Sonnenstrahlen, die in tausend Reflexen auf Kleidern und Menschengesichtern, auf den Blättern der Bäume und den Fluten des Meeres spielen. Nicht das Licht herrschte in ihren Bildern, sondern der dumpfe Ton, die reine vom Licht unzersetzte Farbe, über die nur die feuchte Atmosphäre einen weichen Florschleier breitet. Besonders der Herbst war ihnen lieb, wenn die Bäume wie Riesen-

bouquets in tausend rotbraunen Tönen schillern, wenn die violettrote Heide, die schwarzen Schlehen und hochroten Hagebutten, die Brombeeren, Ebereschen und Preiselbeeren in hundert verschiedenerlei tieftonigen Farben leuchten, wenn rotbraune Ziegen vor rostgelbem Buschwerk weiden, karmoisinrote Wolken wie glühende Lava sich durch den Himmel wälzen, und junge Mädchen mürbe, rot und gelb leuchtende Aepfel in ihrer Schürze sammeln.

Später folgte auf den Farbendurst die koloristische Enthaltsamkeit. Denn jedes Land hat eben tausenderlei Stimmungen. Ganz Schottland ist wie in Purpurrot getaucht, wenn die Sonne untergeht und die alten Berge wie von innerem Feuer durchhitzt glühen. Doch es ist auch ein farbloses, graues Land, wenn die Nacht, der Nebel ihren Florschleier über die Dinge breiten. Nachdem die Schotten anfangs die warmen, farbigen Stimmungen gemalt, malen sie nun die farblosen, kühlen. Die Dominante der Bilder ist fast immer ein silbernes Grau, dem ein kühles Blau, ein zartes Weiss sekundiert. Eine Bäuerin in dunkelblauem Shawl und heller Schürze steht etwa an einem perlgrauen Fluss, über dem in der Ferne die Silhouette eines perlgrauen Hauses herabblinkt. Oder ein Fluss schlängelt sich stahlblau durch eine graugrüne Wiese, über die ein tiefschwarzes Pferd dahinrast. Grosse zottige, braungraue Widder lagern unter einem graugrünen Baum vor einer grauweissen, schiefergedeckten Hütte. Oder ein Bauer in blauem Kittel steht neben einer schwarzweissgefleckten Kuh. Aus dem Fenster eines perlgrauen Schlosses schimmert ein citrongelbes Licht über ein blaugrünes Kohlrabifeld. Oder die Mondstrahlen huschen silbern über einen tiefblauen Weiher, in dem weissschwarze Enten baden. Weisse Birken mit hellgrünen Blättchen erheben sich zitternd in den perlgrauen Aether. Kurz, es ist die Stimmung, die man aus den Werken Corots, auch aus Dills letzten Arbeiten kennt. Auf das Dumpftonige ist das Feintonige, auf den Orgelklang der Klang der Geige gefolgt. In den Bildnissen ebenso wie in den Landschaften. Denn während man anfangs solche Werke auf Rot oder leuchtendes Braun zu stimmen liebte, arbeitet man heute nur noch mit schwarzen, grauen und weissen

Nuancen. Eine alte, schöne Dame in Schwarz steht etwa vor einer perlgrauen Wand. Das silbergraue Haar und das weisse Spitzentuch klingen als einzige helle Noten in die leise, perlgraue Harmonie herein. Und diese Wandlung der Farbenanschauung bedingte selbstverständlich auch eine andere Pinselführung. Anfangs, als man die starken Stimmungen bevorzugte, wirkten die Bilder, als seien sie mit der Keule heruntergemalt; heute, wo man nur noch das Leise, Diskrete liebt, ist auch die manuelle Mache verschleiert. Von machtvollen Skizzen sind die Schotten zu fein ausgeführten, fast überzarten Bildern gelangt. Man könnte sagen, die kühle Noblesse der Engländer ward auch für sie bestimmend. Nur ist eben die ganze Konzeption ihrer Werke eine andere. Die Engländer suchen seelische Empfindungen wachzurufen, und die Farbe hat für sie nur einen nebensächlichen Wert. Für die Schotten ist sie Anfang und Ende. Nicht der Melancholie wegen malen sie den Herbst, sondern wegen seiner tonigen Schönheit. Nicht den Frieden der Natur soll eine Kuh symbolisieren, sondern sie ist eine tonige, weissschwarze Masse, und auf den Klang dieser Grundnote wird dann alles übrige gestimmt. Namentlich die Aquarelle und Gouachen zeigen diese malerische Sinnlichkeit in ihrer reizvollsten Frische.

Was die Einzelnen anlangt, so hat als der eigentliche Anreger der Gruppe wohl Arthur Melville zu gelten, der seine Thätigkeit schon in den siebziger Jahren begann. Spezifisch Schottisches ist in seinen Bildern noch kaum zu finden. Nur ein einziges Mal — in dem Bilde „Andrew mit ihren Ziegen“ hat er im Sinne Monticellis ein rothaariges Mädchen, eine rotbraune Ziege und einen purpurroten, in allen Farben des Herbstes leuchtenden Baum zu einer dumpfen Tonsymphonie vereinigt. Sonst unterscheidet er sich von den Boys durch seine sprühende Lichtmalerei. In Spanien und Kairo, in Tanger und Indien, überall ging er dem Lichte nach. Und mag er in die winkligen Gassen eines orientalisches Ghetto, in das Gewimmel der Kaffeehäuser oder auf einen sonnigen Marktplatz führen, wo südliche Früchte neben buntleuchtenden Blumen liegen; mag er einen Schlangenbändiger schildern, der im Hof eines arabischen Hauses kauert, oder festlich geschmückte Menschen, die in feierlichem Zug nach



John Lavery. Dame in Schwarz.

der Moschee schreiten — stets lebt in seinen Aquarellen das kaleidoskopische Schillern des Orients. Das Licht spielt auf den Turbans, auf den bunten Gewändern, auf dem Strassenpflaster, den Ornamenten der Häuser. Gleichwohl giebt es nichts Buntes, nichts Zerrissenes, Schreiendes. Einem feinen, einheitlichen Ton ordnet alles Einzelne sich unter.

John Lavery, der mit Melville zusammen in Tanger war, ging von der jubelnden Farbigkeit seiner ersten Werke sehr bald zu jener koloristischen Kühle über, in der sich heute fast sämtliche Boys gefallen. Auch er hat Werke von echt schottischer Dumpfheit geschaffen. Sein Bild der „Königin Mary von Schottland am Morgen nach der Schlacht von Longside“ war ein wunderbares Farbenbouquet blühender, sonor rauschender Farben. In dem grossen Repräsentationsbild, das die Eröffnung der Glasgower Ausstellung 1888 durch die Königin Victoria darstellt, hat er die ganze Skala des Rot mit unglaublicher Sicherheit durchlaufen. Doch später, als er nach London übergesiedelt war, wirkten die zarten Grisaillen des George Frederick Watts auf ihn ein, und an die Stelle der würzigen Herbheit trat ein feines, duftiges Grau. Schon das Lawntennisbild, mit dem er 1890 sich in München vorstellte, war solch eine silbrige Harmonie zarter, grau - grün - weisser Töne. Er malte Damen in schwarzen Handschuhen und weisser Sommerrobe, wie sie im Nachen schaukeln oder auf graugrüner Wiese träumen; er malte perlgraue Weiher, in denen silbergraue Bäume sich spiegeln. Und namentlich in seinen Bildnissen hat sich mit der schottischen Noblesse sehr fein das ästhetische Aroma Englands verbunden. Eine Dame in Weiss mit grossem Fächer aus schwarzen Straussenfedern und schwarzem, braunbesetztem Pelzcape steht etwa vor einer perlgrauen Wand neben einer blauen Vase, in der ein weisser Blütenzweig steckt. Oder die Dame trägt Schwarz. Dann vermittelt eine silbergraue Perlenkette zwischen dem Schwarz des Kleides und dem feinblassen Fleischton. Alle ausgesprochenen Farben, alle malerischen Kühnheiten sind vermieden. Aber die Art, wie er einen Kopf von einer silbergrauen Wand sich absetzen lässt, wie er eine weisse Blüte ins Haar steckt und alle Einzelheiten der Toilette auf die kühle Harmonie des

Velasquez stimmt, giebt seinen Werken eine distinguierte, überaus aristokratische Schönheit.

Machtvoller und herber als Lavery ist James Guthrie, der bei Pettie in Edinburgh sich bildete und dann sich selber entdeckte, als er 1888 in dem schottischen Dörfchen Cockburnspath arbeitete. Hier entstand sein grosses Bild „Im Obstgarten“, mit dem er 1890 sich in München vorstellte. Von der pikant altmeisterlichen Koloristik Petties war in diesem Werk keine Spur mehr zu finden. In derben, schneidigen Strichen war alles hingesetzt. Wunderbar leuchteten die gelbroten Aepfel aus der dumpfen Tonsymphonie auf. In den nächsten



James Guthrie. Miss Hamilton.

Jahren überraschte er durch mächtige Bildnisse: das seiner Mutter, ein Reiterportrait, das des Rev. Gardner. Und mit diesen kühnen, in ihrer Einfachheit monumentalen Werken wechselten geistsprühende Pastelle, in denen er Strassenscenen oder Scenen aus dem High-life mit der Feinheit des de Nittis festhielt.

Mit ihm zusammen arbeiteten 1888 in Cockburnspath die beiden Freunde George Henry und Edward Hornell. Henrys Werke waren in den neunziger Jahren vielleicht die umstrittensten der jungen Schule. Man sah seltsame Landschaften mit tiefblauen Flüssen, die von goldgelben Bergen herniederschäumten; Mädchen, die bei Vollmondlicht in schwarzen Waldungen Pilze sammelten; Druiden, die bei Fackelschein um heilige Bäume sich scharten. Alles war in grossen Farbenkomplexen gegeben, alles auf eine tieftonige Gobelinwirkung gebracht. In seiner letzten Zeit hat er hauptsächlich Bildnisse gemalt, in denen er ebenfalls, wie Lavery, alles auf einfache Accorde stimmt. Ein Mädchen in ziegelrotem Kleid steht auf himbeerfarbigem Teppich vor einer karmoisinroten Wand. Oder eine Dame in Braun mit rotbraunem Haar sitzt an einem schwarzbraunen Piano, auf dem grüne Blattpflanzen stehen. Es ist gerade von diesen Bildern, die sich lediglich aus Nuancen der nämlichen Farbe zusammensetzen, unmöglich, in Worten eine Vorstellung zu geben, da unserer Sprache für so feine Valeurs die Bezeichnungen fehlen.

Edward Hornell ist der kühne Farbenstilist, der er in den neunziger Jahren war, bis heute geblieben. In der Nähe betrachtet, wirken seine grossen Bilder gepatzt und gemauert: mehr Reliefen als Malereien ähnlich. Tritt man aber weiter zurück, so vereinigen sich die scheinbar planlos nebeneinandergesetzten Farbenkleckse zu mächtig plastischen Formen. Namentlich Landschaften hat er gemalt, in denen er sehr fein die Natur und die Menschen auf grossen dekorativen Gleichklang bringt. Es ist März. Da suchen hellblonde Mädchen die ersten Anemonen, die unter dem gelbbraunen Winterlaub hervorlugen. Es ist Mai. Da pflücken Mädchen in weisser Bluse und hellblauer Schürze weissblaue Blumen in einem Birkenhain, dessen silberweisse

Stämme sich apart von dem perlgrauen Himmel absetzen. Es ist Juli. Die ganze Natur leuchtet und sprüht im Glanz bunter Blumen. Da spielen Kinder auf einer Wiese mit einem grünblau schillernden Pfau. In dieser Weise hat Hornell alle Farbenstimmungen des Jahres gemalt und stets die Gewänder, das Haar, die Baumstämme und Blumen auf eine einheitliche — bald weisse oder braune oder malvenrote Symphonie gebracht.

Und an diese Führenden schliessen dann noch zahlreiche andere sich an. Alexander Roche erwarb sich in München durch das hübsche Märchenbild „Der gute König Wenzel“ viele Freunde und



Edward Hornell. Geisha.

liess darauf eine Anzahl kecker Palettenspielereien folgen, u. a. die „Kartenkönige“, denen die „Buben“ ihre jungen Damen wegfischen. Grosvenor Thomas imponierte anfangs durch die Feinfühligkeit, mit der er den geheimnisvollen Reiz ganz früher Morgenstunden, das erste Aufdämmern der Landschaft schilderte. Man sah etwa tiefblaue Bergketten, die, noch vom Dunkel der Nacht übergossen, einen schwarzen Weiher umsäumten, oder einen rostgelben Baum, der sich in ernster Silhouette in das schwarzgraue Firmament erhob. Später wurde auch für ihn das zarte Graugrün Corots und Cazins massgebend. „Das weisse Haus auf dem Hügel“, lautete der Titel des besten Bildes, das er auf der Glasgower Ausstellung hatte, und dieser Titel könnte unter vielen seiner Bilder stehen. Denn Träger der Stimmung ist fast immer ein weisses Haus, das von einer graugrünen Wiese sich abhebt. Variiert wird das Thema nur manchmal dadurch, dass aus einem Fenster das feine, citrongelbe Licht einer Lampe schimmert und mit scheuen Strahlen durch die perlgraue Dämmerung zuckt.

Vielseitiger, einer der geschicktesten der Gruppe, ist Edward Arthur Walton. Namentlich in geistvollen Gouachen hat er Erstaunliches geleistet. Oft sind nur ein paar Striche: grün, weiss oder schwarz, auf einen grauen Pappdeckel gesetzt. Und doch suggerieren sie die Vorstellung von graziösen kleinen Mädchen, die im Hydepark mit dem Reif spielen oder über die Springschnur hüpfen; von Damen der Demimonde, die in apartester Toilette durch das Tohuwabohu von Picadilly huschen; von jungen Müttern, die ihr niedliches Baby herzen. Ueberall ist die graue Pappe in sehr geschickter Weise dazu benutzt, den Grundton für die feinsilberige Stimmung der Blätter zu geben, die in ihren kühlen, blaugrauweissen Werten an die feinen Arbeiten Maurins streifen. Doch derselbe Chikist, der in diesen Gouachen aus dem Grossstadtleben ein solcher Lebemann der Kunst zu sein scheint, hat auch Märchenbilder von traumhaftem Reiz geschaffen und einige seiner Mädchenportraits überaus stilvoll auf die ernsten, grauschwarzen Töne Whistlers gestimmt.

James Paterson hat über diese harmonisierenden Tendenzen der Boys sich selbst einmal in einem Aufsatz ausgesprochen.

„Das ehrfurchtsvollste Studium der Natur durch ein ganzes Menschenleben“, sagt er, „macht noch keinen Künstler. Denn ein Bild soll kein Fetzen Natur sein. Erst das dekorative Element giebt ihm Einheit. Formen, Töne und Farben müssen wohlthuend auf das gebildete menschliche Auge wirken, und nur soweit die Natur dem Künstler derartige Elemente in die Hand giebt, kann er ihr folgen.“ Patersons Ziel ist also Wohlklang, eine grosszügige Stilisierung von Formen- und Farbenkomplexen. Mächtige Wolkenmassen zerlegen in seinen Landschaften den Himmel, reichgegliederte Thalmulden das Gelände. Es ist der Glasfensterstil, auf das Oelbild projiziert. Und eine ähnlich dekorative Wirkung weiss er in seinen Aquarellen — fast mit nichts — zu erzielen. Denn in dem wunderbaren Azaleenbild, das er auf der Glasgower Ausstellung hatte, waren mit dem Pinsel nur die Stengel und die grünen Blätter gegeben. Die Blüten waren „ausgespart“ — Flächen weissen Papiers — gleichwohl duftig und plastisch.



Alexander Roche. Chloë.
(Mit Erlaubnis des Künstlers.)

William Kennedy, der feine Landschafter, machte auf der Glasgower Ausstellung besonders durch Soldatenbilder Aufsehen. Er hatte Kavallerie-Attacken, Schiessübungen der Artillerie,

Biwaks u. dergl. geschildert — doch nicht etwa im Feldwebelstil, im Sinne patriotischer Kriegsberichte. Die schwarzroten Uniformen, die dunklen Pferde und weissen Zelte hatten für ihn nur Wert, weil sie so pikante Farbenflecke auf dem graugrünen Gelände bildeten. — Folgt der Tiermaler der Gruppe, Josef Crawhall, der in der Scharfäugigkeit, mit der er die flüchtigsten Bewegungen erhascht, nur in Liljefors seinesgleichen hat. Namentlich das Federvieh — Papageien und Pfauen, Hühner und Enten — liebt er, weil ihr Gefieder ihm ermöglicht, bunte, leuchtende Farben zu aparten Bouquets zu ordnen.

Und noch viele andere wären aufzuzählen: James Whitelaw Hamilton, der ein wunderbar silbriges Blau über seine Landschaften breitet; J. D. Ferguson, der weisse Segelschiffe und blaue Fluten, rote Turbans und grüne Kaftans zu farbenfreudigen orientalischen Bildern zusammenstimmt; R. Macaulay Stevenson, der „Moonlighter", in dessen Bildern fast immer der Mond sein scheues, zartes Licht über blaue Weiher und weisse Silberbirken giesst; David Gauld, der eine seltsame, an die Mosaikmalerei streifende Wirkung erzielt, wenn er gross stilisierte, weiss-schwarz-braun gefleckte Kälber auf würzig grüne saftige Wiesen stellt; David Falton, der besonders den Herbst malt: kleine Holzsammlerinnen, deren rotgelbes Haar von dem Gezack rostgelber Blätter sich absetzt; Stuart Park, der Azaleen und Theerosen zu vornehm tonigen Stillleben zusammenstellt. Doch, wo anfangen, wo aufhören. T. Austen Brown malt in dumpfen, blau-braun-grünen Bildern die frühe Morgenstunde, wenn noch die Schatten der Dämmerung über den Wiesen lagern. J. Reid - Murray, Wellwood Rattray, Archibald Kay, Frank O. Meara, W. M. Stride, George Houston, P. W. Adam und J. Lochhead schildern die Reize des Zwielichtes. Weissbraun-graue Widder weiden auf grauen Dünen. Eine Hirtin in grauem Mantel, einen braungrauen Krug in der Hand, steht an einem perlgrauen Weiher. Der bleichgelbe Mond sendet seine zitternden Strahlen auf weisse Bauernhäuser, silberige Birkenstämme und das blaue Meer. „Pastorale", lautet gewöhnlich die Unterschrift. Auf eine zarte Corotschönheit ist alles Einzelne gestimmt. Harrington Mann ist nächst Guthrie wohl der be-

deutendste Portraitist. Sein Bildnis des Marquis von Graham liess in der mächtig grossen Silhouette, auch in der geistvollen



Alexander Roche. Madame Roberts.

Art, wie das schottische Kostüm mit dem Grün der Landschaft und dem Blau der Berge zusammengestimmt war, an die Jagdbilder des Velasquez denken. George A. Reid, T. Millie Dow

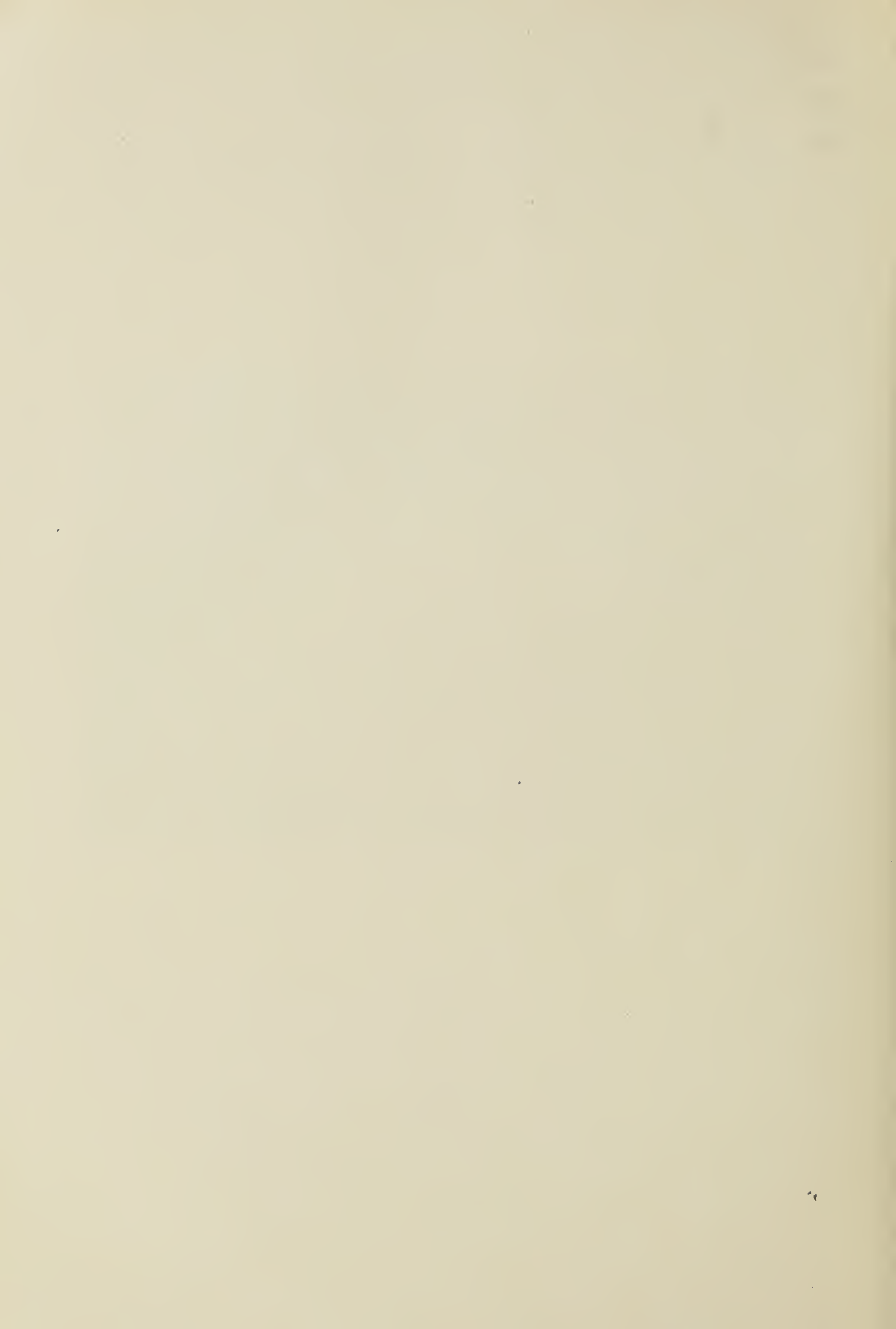
und Robert Fowler leben in der Welt des Märchens, und mögen sie Kelpies schildern, die vom hohen Felsenriff in die Fluten starren; kleine Bauernmädchen, denen der Froschprinz erscheint, oder Hirten, die flötespielend am Baume lehnen — eine seltsam dumpfe, nordische Balladenstimmung ist über alle ihre Werke gebreitet. Thomas Corsan Morton, Alexander Frew, D. Y. Cameron, Harry Spence, J. M. Dow, A. B. Docharty, der Tiermaler Pirie und viele andere wären weiter zu nennen. Doch ein vollständiger Schiffskatalog würde ins Uferlose führen. Es ist gerade bei den Schotten ebenso schwer ein Auswahl zu treffen, wie die Einzelnen zu kennzeichnen. Die seltsamste Familienähnlichkeit vereint sie, eine Verwandtschaft im Sehen und Fühlen, die unerhört in der neueren Kunstgeschichte ist.

Wegen dieses uniformen Gepräges, das alle ihre Werke haben, hat sich die Begeisterung, die sie anfangs erregten, auch im Laufe der Jahre stark abgekühlt. Man sah, dass auch in Schottland mit Wasser gekocht wird; dass jeder sein Rezept, sein Motivchen hatte. Viele von denen, die vor 12 Jahren als kühne Boys in die Schranken traten, sind überhaupt schon zu betriebsamen Herren geworden, die neben dem Guten, das ihnen noch manchmal gelingt, Kitsch, sehr viel traurigen Kitsch verfertigen. Doch selbst so minderwertige Arbeiten geben noch immer davon Zeugnis, was für eine malerische Sinnlichkeit, für ein elementares Farbenempfinden diese Schotten haben. Alle sind Maler bis in die Fingerspitzen. Der Reiz des schönen Tons, die musikalische Stimmungskraft der Farbe ward selten vorher von Künstlern mit so wollüstigem Schauer empfunden. Es gehören zu den Boys einige der feinsten Landschafter und einige der vornehmsten Portraitmaler der Gegenwart. Sie haben unser Sehvermögen verfeinert, durch ihre kühnen Farbensymposien, ihre dumpfen Tonsymphonieen der Malerei des Kontinents wichtige Anregungen gegeben. Alle sind Persönlichkeiten, die auf sich selbst gestellt sind. Fast aus dem Nichts heraus haben sie eine lebenskräftige Kunst geschaffen. Und rechnet man hinzu, dass auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes neue Kräfte sich regen, dass Mc. Nair und die beiden Mackintosh dem nüchternen Utilitätsprinzip der Engländer ihre stimmungsvollen Raum-

dichtungen gegenüberstellten, so muss man in Schottland den Teil des britischen Königreichs sehen, dem künstlerisch die Zukunft gehört, während für England die Zeit des Siechtums gekommen scheint.



James Paterson. Morton Castle.



Künstlerverzeichnis.*)

Seite

Abbey, Edwin 296
geb. in Philadelphia 1852, lebt in London.

Abbot, Francis 74
geb. in Leicestershire 1760, gest. in London 1803.

Adam, P. W. 380
lebt in Esklee (Schottland).

Allan, David 347
geb. in Alloa bei Edinburgh 13. Februar 1744, gest. daselbst 6. August 1796.

Allan, William 356
geb. in Edinburgh 1782, gest. daselbst 23. Februar 1850.

Alma-Tadema, Laurens (**208. 209**) 206
geb. 8. Januar 1836 in Dronryp in Friesland, lebt in London.

Armitage, Edward 134
geb. 20. Mai 1817 in London, gest. in Tunbridge Wells 24. Mai 1896.

Arnald, George 104
geb. in London 1763, gest. 1841.

Aumonier, James 322
lebt in London.

Barker, Thomas 100
geb. 1769 in Pontypool (Monmouthshire), gest. in Bath 11. Dezember 1847.

Barret, G. 120
1767—1842.

Barry, James 65
geb. 11. Oktober 1741 in Cork, gest. 22. Februar 1806 in London.

Baxter, Charles 150
geb. in London 1809, gest. in Lewisham 1879.

*) Die fett gedruckten Zahlen hinter den Namen geben die Seiten an, auf denen Abbildungen von Werken der betreffenden Künstler zu finden sind.

Seite

Beardsley, Aubrey 260
geb. August 1872, gest. März 1898.

Beaumont, George 104
geb. in Dunmow (Essex) 1753, gest. in Colcortson (Leicester) 7. Februar 1827.

Beechey, William 72
geb. in Burford (Oxfordshire) 12. Dezember 1753, gest. in Hampstead 28. Januar 1839.

Bell, Robert Anning 260. 293
lebt in London.

Bird, Edward 108
geb. in Wolverhampton 12. April 1772, gest. in Bristol 2. November 1819.

Blake, William (87. 89) 86
geb. in London 28. November 1757, gest. 13. Juli 1827 daselbst.

Bonington, Richard Parkes 118
geb. in Arnold bei Nottingham 25. Oktober 1801, gest. in London 23. September 1828.

Bough, Samuel 141. 351
geb. in Carlisle 8. Januar 1822, gest. in Edinburgh 19. November 1878.

Boughton, George H. 325. 328
geb. Dezember 1834 bei Norwich, lebt in London.

Bramley, Frank 326
malte 1888 das Bild „A Hopeless Dawn".

Brangwyn, Frank 293
lebt in London.

Brett, John 181. 338
lebt in Daisyfield.

Brickdale, Eleanor Fortescue 294
lebt in London.

Bridell, Frederick 336
geb. in Southampton 1831, gest. in Rom August 1863.

Brooking, Charles 104
geb. 1723, gest. 1759 in London.

Brown, Thomas Austen 380
lebt in Glasgow.

Brown, Ford Madox (163. 165. 167. 169) 164
geb. 16. April 1821 in Calais, gest. 11. Oktober 1893 in London.

Brymner, W. 337
lebt in Canada.

Burne-Jones, Edward (229. 231. 233. 235. 237. 241. 243. 244. 247. 249) 228
geb. in Birmingham 28. August 1833, gest. 17. Juni 1898 in London.

Seite

Burton, W. S. 303
lebt in Blackheath.

Butler, Lady Elisabeth 332
lebt in London.

Calderon, Philipp Hermogenes (333) 331
geb. Mai 1833 in Poitiers, gest. in London 30. April 1898.

Callcott, Augustus (105) 104
geb. in London 1779, gest. 25. November 1844.

Cameron, David Yeames 382
geb. 28. Juni 1865 in Glasgow, lebt in Kirkhill (Schottland).

Cameron, Hugh 330
geb. in Edinburgh 1835, lebt in London.

Cattermole, George 134
geb. in Dickleborrough 8. August 1800, gest. in London 24. Juli 1868.

Chalmers, Paul 351
geb. in Montrose 12. November 1833, gest. in Edinburgh 28. Februar 1878.

Chalon, John James 113
geb. in Genf 27. März 1778, gest. in London 14. November 1854.

Clark, Joseph 150
lebt in Harrow.

Clausen, George (325) 297. 322. 326
lebt in Newport (Essex).

Cockram, George 338
lebt in London.

Cole, George Vicat 141
geb. 17. April 1833 in Portsmouth, gest. 6. April 1893 in Campden Hill House.

Collier, John 332
lebt in London.

Collins, William 146
geb. in London 18. September 1788, gest. daselbst 17. Februar 1847.

Collinson, James 156
geb. in Mansfield (Nottinghamshire) 1825, gest. in London 24. Januar 1884.

Constable, John (109. 111. 115. 117. 119) 113
geb. in East Bergholt (Suffolk) 1. Juni 1776, gest. 30. März 1837 in London.

Cooke, Edward 140
geb. in London 1811, gest. daselbst 4. Januar 1880.

Cooper, Thomas Sidney 335
lebt in Canterbury.

Cope, Charles West 133. 150
geb. in Leeds 1811, gest. in Bournemouth 21. August 1890.

Seite

Copley, John Singleton (81) 79
geb. in Boston (Amerika) 3. Juli 1737, gest. in London 9. September 1815.

Corbett, Matthew Ridley 337
lebt in London.

Cotes, Francis 25
geb. um 1725, gest. 1770.

Cotman, John 105
geb. in Norwich 16. Mai 1782, gest. in London 28. Juli 1842.

Cox, David 117
geb. in Birmingham 29. April 1783, gest. in Harbourne 7. Juni 1859.

Cozens, John Robert 57
geb. 1752, gest. 1799.

Crane, Walter (305. 307) 308
geb. 1845 in Liverpool, lebt in London.

Crawhall, Joseph 380
geb. 1860 in Glasgow.

Creswick, Thomas 141. 181
geb. in Sheffield 5. Februar 1811, gest. in Bayswater 28. Dezember 1869.

Crome, John (107) 104
geb. in Norwich 21. Dezember 1769, gest. daselbst 22. April 1821.

Danby, Francis 141
geb. in Wexford (Irland) 16. November 1793, gest. in Exmouth (Devonshire) 10. Februar 1861.

Daniell, Thomas 120
geb. in Chertsey 1749, gest. in London 19. März 1840.

Davis, William Henry 141. 337
lebt in London.

Dawson, Henri 141
geb. in Hull 1811, gest. 1878.

Devis, Arthur 74
geb. in London 1763, gest. 1822.

Dicksee, Frank 296. 306
lebt in London.

Dixon, Harry 340
lebt in London.

Dobson, H. 11
lebt in Edinburgh.

Dobson, William 11
geb. in London 1610, gest. daselbst 1646.

Seite

Docharty, Alexander B. 382
lebt in Glasgow.

Docharty, James 351
lebte in Edinburgh 1829—1878.

Donald, J. Milne 351
lebte in Edinburgh 1819—1866.

Douglas, William Fettes 356
geb. in Edinburgh 1822, gest. daselbst 20. Juli 1891.

Dow, Thomas Millie 381
lebt in St. Ives, Cornwall.

Draper, Herbert James 303
lebt in London.

Drummond, Julius 356
lebte in Edinburgh 1816—1877.

Dyce, William (159) 163
geb. in Aberdeen 19. September 1809, gest. in London 14. Februar 1864.

Dyckmans, John Laurens 150
geb. in Antwerpen 1811, gest. 1888.

East, Alfred 336
geb. in Kettering 15. Dezember 1849, lebt in London.

Eastlake, Charles 136
geb. in Plymouth 17. November 1793, gest. in Pisa 24. Dezember 1865.

Egg, Augustus 142
geb. in London 1816, gest. in Algier 26. März 1863.

Elty, William 134
geb. in York 10. März 1787, gest. daselbst 13. November 1849.

Faed, Thomas 149. 352
geb. in Burley Mill (Schottland) 1826, gest. in London 1900.

Falton, David 380
lebt in Glasgow.

Farquharson, Joseph 362
lebt in London.

Ferguson, D. D. 380

Fielding, Anthony Vandyke Copley 141
geb. in Halifax 1787, gest. in Worthing bei Brighton 3. März 1855.

Fildes, Luke 322
geb. in London 1844, lebt daselbst.

Fisher, William Marc 328. 335
geb. in Amerika, seit 1877 in London.

Fisher, S. Melton 327
lebt in London.

Seite

Forbes, Stanhope Alexander 297
geb. in London 1857, lebt daselbst.

Fowler, Robert 382
lebt in Liverpool.

Fraser, Alexander 351
geb. in Woodcockdale 12. Januar 1828, gest. 24. Mai 1899 in Musselburgh.

Frew, Alexander 382
lebt in Glasgow.

Frith, William Powell (145) 144
geb. 1819 in Studley bei Ripon (Yorkshire), lebt in London.

Füssli, Heinrich (93) 90
geb. in Zürich 7. Februar 1841, gest. in Putney 16. April 1825.

Gainsborough, Thomas (45. 47. 49. 51. 53. 54. 55. 59) 43
geb. in Sudbury Mai 1727, gest. in London 2. August 1788.

Gauld, David 380
lebt in Glasgow.

Gibb, Robert 362
lebt in Edinburgh.

Gilbert, John Graham 353
lebte in Edinburgh 1817—1897.

Girtin, Thomas 108
geb. in Southwark 18. Februar 1773, gest. in London 1. November 1802.

Glover, John 104
geb. in Houghton on the Hill 18. Februar 1767, gest. in Launceston 9. Dezember 1849.

Good, Thomas 352
geb. in Berwick-upon-Tweed 4. Dezember 1789, gest. daselbst 15. April 1872.

Goodall, Frederick 138
geb. 17. September 1822 in London.

Gotch, Thomas Cooper 305
lebt in London.

Gow, Andrew Carrick 326. 332
lebt in London.

Graham, Peter 362
geb. 1836 in Edinburgh, lebt in London.

Greenhill, John 11
geb. in Salisbury 1649, gest. in London 19. Mai 1676.

Gregory, Edward John 328
geb. in Southampton 1850, lebt in London.

Greiffenhagen, Maurice 293
lebt in London.

Seite

Gulich, John Percivel 297
geb. in Wimbledon 26. Dezember 1864, gest. in West Hampstead 11. Dezember 1898.

Guthrie, James (375) 375
geb. 1859 in Glasgow, lebt in London.

Hacker, Arthur 306
lebt in London.

Hamilton, James Whitelaw 380
geb. 26. November 1860, lebt in Helensburgh bei Glasgow.

Hart, Solomon 138
geb. in Plymouth, April 1806, gest. in London 11. Juni 1881.

Harvey, George 351
geb. 1806, gest. 22. Januar 1876 in Edinburgh.

Haydon, Benjamin Robert 132
geb. in Plymouth 26. Januar 1786, gest. in London 22. Juni 1846.

Hayes, Edwin 337
lebt in London.

Haynes-Williams, John 329
lebt in London.

Hayter, G. 77
geb. in London 1792, gest. in Marylebone 18. Januar 1871.

Hemy, Charles Napier 362
geb. in Newcastle on Tyne 25. Mai 1841, lebt in London.

Henry, George (369) 376
lebt in Glasgow.

Herbert, John Rogers 134
geb. 23. Januar 1818 in Maldon (Essex).

Herkomer, Hubert (319) 317
geb. 1849 in Waal (Bayern), lebt in London.

Hickel, Karl Anton 77
um 1800.

Hilton, William 134
geb. in Lincoln 1786, gest. in London 1839.

Hogarth, William (13. 15. 17. 19) 12
geb. in London 10. Dezember 1697, gest. daselbst 26. Oktober 1764.

Hole, W. B. 361
lebt in Edinburgh.

Holl, Frank 323
geb. in Camden Town 4. Juli 1845, gest. in London 4. August 1888.

Holland, James 140
geb. in Burslem (Staffordshire) 1800, gest. in London 12. Februar 1870.

Seite

Hook, James Clarke 182
geb. 21. November 1819 in London, lebt daselbst.

Hoppner, John (74) 72
geb. in London 4. April 1759, gest. daselbst 23. Januar 1810.

Hornell, Edward (377) 376
lebt in Glasgow.

Horsley, John Callcott 133
geb. 29. Januar 1817 in Brompton, lebt in London.

Houston, George 380
lebt in Glasgow.

Howard, Henry 100
geb. 31 Januar 1769, gest. in London 5. Oktober 1847.

Hudson, Thomas 25. 34
geb. in Devonshire 1701, gest. in London 26. Januar 1779.

Hughes, Arthur 252. 306
geb. 1832 in London.

Hunt, Alfred William 150
geb. in Liverpool 1830, gest. in London Mai 1896.

Hunt, Thomas 362
lebt in Glasgow.

Hunt, William Holman (153. 171. 173. 177. 179) 172
geb. 1827 in London.

Hunter, Colin 141 328
geb. in Glasgow 1842, lebt in London.

Hunter, J. Young 303
lebt in London.

Ibbetson, Julius Caesar 57
geb. in Masham (Yorkshire) 1759, gest. daselbst 1817.

Inchbold, John William 181
geb. in Leeds 29. April 1830, gest. daselbst 23. Januar 1888.

Jackson, John 74
geb. 31. Mai 1788 in Lastingham (Yorkshire), gest. 1. Juni 1831 in London.

Jacomb Hood, George Percy 297
geb. in Redhill Surrey 6. Juli 1857.

Joy, G. W. 324
lebt in Paddington.

Kay, Archibald 380
lebt in Glasgow.

Kennedy, William 379
geb. in Glasgow 1860.

Kennington, Thomas Benjamin 323
lebt in London.

Seite

King, Haynes 150
lebt in London.

King, Yeend 322
lebt in London.

Knight, John Prescott 142
geb. in Stafford 1803, gest. in London 1881.

Kuwassey, Karl Josef 141
1802—1877.

Ladbroke, Robert 105
geb. in Norwich 1770, gest. daselbst 1842.

Lambert, George 57
geb. in Kent 1710, gest. in London 1765.

Landseer, Edwin (83. 85) 82
geb. in London 7. März 1802, gest. daselbst 1. Oktober 1873.

La Thangue, Henry Herbert (329) 297 329
lebt in London.

Lauder, Robert Scott 354
geb. in Edinburgh 1803, gest. 1869.

Lavery, John (373) 374
geb. 1858 in Glasgow, lebt in London.

Lawrence, Thomas (78. 79) 74
geb. in Bristol 4. Mai 1769, gest. in London 7. Januar 1830.

Leader, Benjamin William 141. 181
geb. in Worcester 1831, lebt in London.

Lee, Frederick 141
geb. in Barnstaple (Devonshire) 1799, gest. am Kap der guten Hoffnung 4. Juni 1879.

Legros, Alphonse 296
geb. 8. Mai 1837 in Dijon.

Leighton, Frederick (199. 201. 203) 197
geb. 3. Dezember 1830 in Skarborough (Yorkshire), gest. in London 25. Januar 1896.

Leslie, Charles Robert (139) 142
geb. in Clerkenwell 19. Oktober 1794, gest. in London 5. Mai 1859.

Leslie, George D. 328
geb. 2. Juli 1835 in London.

Lewis, John Frederick 138
geb. in London 14. Juli 1805, gest. in Walton-on-Thames 15. August 1876.

Linnell, John 141
geb. in Bloomsbury 16. Juni 1792, gest. in Redhill 20. Januar 1882.

Linton, William 141
geb. in Liverpool 22. April 1791, gest. in London 10. August 1876.

Seite

Lochhead, J. 380
lebt in West-Kilbride (Ayrshire).

Lockhart, W. E. 361
lebte in Edinburgh 1846—1900.

Logsdail, Walter 324
lebt in London.

Lucas, John Seymour 327
lebt in London.

Macallum, Andrew 335
geb. in Nottingham 1828, lebt in London.

Macallum, Hamilton (365) 362
geb. in Kames (Schottland) 22. Mai 1841, gest. in Beer Sommer 1896.

Macbeth, Robert Walker 362
geb. in Glasgow 1848, lebt in London.

Macculloch, Horatio (349) 350
geb. in Glasgow 1805, gest. 1867.

Macleay, K. 354
lebte in Edinburgh 1802—1878.

Maclise, Daniel (133) 132
geb. in Cork (Irland) 25. Januar 1806, gest. in London 25. April 1870.

Mac Whirter, John 337
geb. 27. März 1839 in Collinton bei Edinburgh, lebt in London.

Mann, Harrington 380
lebt in London.

Martineau, Robert Braithwaite 149
geb. in London 1826, gest. daselbst 13. Februar 1869.

Mason, George Heming 312
geb. in Wetley Abbey (Staffordshire) 11. März 1818, gest. in Hammersmith 22. Oktober 1872.

Melville, Arthur 372
lebt in London.

Merritt, Anna 307
lebt in London.

Millais, John Everett (155. 185. 187. 189. 191. 193. 195) 183
geb. 8. Juni 1829 in Southampton, gest. in London 13. August 1896.

Moira, Gerald E. 292
lebt in London.

Monamy, Peter 11
geb. in Jersey 1670, gest. in Westminster 1749.

Montalba, Clara 337
geb. 1842 in Cheltenham (Gloucestershire), lebt in Venedig.

Seite

Monticelli, Adolphe 369
geb. in Marseille 14. Oktober 1824, gest. daselbst 26. Mai 1886.

Moore, Albert (205. 207) 204
geb. in York 4. September 1841, gest. in London 25. September 1893.

Moore, Henry (335) 338
geb. in York 1831, gest. in Margate Juni 1895.

Morgan, Evelyn de 307
lebt in London.

Morland, George (63) 62
geb. in London 26. Juni 1763, gest. 29. Oktober 1804 daselbst.

Morris, Philipp Richard 330
geb. 4. Dezember 1838 in Devonport (Devonshire).

Morris, William 251
geb. 1834 in London, gestorben daselbst 1896.

Morton, Thomas Corson 382
lebt in Glasgow.

Müller, William (135. 137) 140
geb. in Bristol 1812, gest. in London 8. September 1845.

Mulready, William (147) 148
geb. in Ennis (Irland) 1. April 1786, gest. in London 7. Juli 1863.

Murray, David (327) 326. 336
geb. in Glasgow 1851, lebt in London.

Nasmyth, Alexander (345) 348
geb. in Edinburgh 1758, gest. daselbst 1840.

Nasmyth, Patrick (351. 353) 350
geb. in Edinburgh 7. Januar 1786, gest. in London 17. August 1831.

Newton, Gilbert Stuart (101) 100
geb. in Halifax (Neuschottland) 2. September 1795, gest. in Chelsea 5. August 1835.

Nicholson, W. 294
lebt in London.

Nicol, Erskine 352
geb. in Leith 1825, lebt in London.

Northcote, James 94
geb. in Plymouth 22. Oktober 1746, gest. in London 13. Juli 1831.

Oldham, William Stott of 292
geb. in Oldham 20. November 1857, gest. in London 1897.

Olsson, Julius 333
lebt in St. Ives (Cornwall).

O Meara, Frank 380
lebt in Glasgow.

Seite

Opie, John (77) 73
geb. in St. Agnes bei Truro Mai 1761, gest. in London 9. April 1807.

Orchardson, William Quiller (359. 361) 358
geb. 1835 in Edinburgh, lebt in London.

Osborne, Walter 297
lebt in London.

Ouless, Walter William 296
geb. 21. September 1848 in St. Helier auf Jersey.

Owen, Samuel 108
geb. 1768, gest. in Sunbury 8. Dezember 1857.

Park, Stuart 380
geb. 1862 in Bidderminster, lebt in Glasgow.

Parsons, Alfred 336
geb. in Somersetshire 2. Dezember 1847, lebt in London.

Paterson, James (383) 378
geb. 1854 in Glasgow, lebt in Edinburgh.

Paton, Joseph Noël 162
geb. 1821 in Dunfermline (Schottland), lebt in Edinburgh.

Peacock, Ralph 327
lebt in London.

Pether, Abraham 104
geb. in Chichester 1756, gest. in Southampton 13. April 1812.

Pettie John (357) 356
geb. 17. März 1839 in Edinburgh, gest. 21. Februar 1893 in Hastings.

Phillip, John 355
geb. in Aberdeen 19 April 1817, gest. in London 27. Februar 1867.

Phillips, Thomas 74
geb. in Dudley (Warwickshire) 18. Oktober 1770, gest. in London 20. April 1845.

Pickersgill, Henry 142
geb. in London 1782, gest. daselbst 21. April 1875.

Pirie, George 382
geb. 1866 in Schottland, lebt in Glasgow.

Poole, Paul Falconer 141
geb. in Bristol 1807, gest. in London 22. September 1879.

Poynter, Edward (210) 210
geb. 20. März 1836 in Paris, lebt in London.

Prinsep, Valentin 306
geb. 14. Februar 1836 in Indien, lebt in London.

Prout, Samuel 118. 140
geb. in Plymouth 17. September 1783, gest. in Camberwell 10. Februar 1852.

Seite

Pyne, James Baker 140
geb. in Bristol 1800, gest. in London 29. Juli 1870.

Raeburn, Henri (347) 347
geb. 4. März 1756 in Stockbridge bei Edinburgh, gest. in Edinburgh 8. Juli 1823.

Ramsay, Allan 346
geb. in Edinburgh 1713, gest. in Dover 10. August 1784.

Rattray, Wellwood 380
lebt in Glasgow.

Redgrave, Richard 142
geb. in London 30. April 1804, gest. in London 14. Dezember 1888.

Reid, George (363) 362
geb. in Aberdeen, Direktor der Akademie in Edinburgh.

Reid, George A. 381
lebt in Glasgow.

Reid, John Robertson 322
geb. 6. August 1851 in Edinburgh, lebt in London.

Reid, Ogilvie 362
lebt in Edinburgh.

Reid-Murray, John 380
lebt in Glasgow.

Reynolds, Joshua (23. 27. 29. 31. 33. 37. 39. 41) 26
geb. in Plympton 16. Juli 1723, gest. in London 23. Februar 1792.

Richmond, George 164. 296
geb. in Brompton 28. März 1809, gest. in London 19. März 1896.

Richmond, William Blake 305
geb. 29. November 1843 in York.

Rivière, Briton (339. 341) 339
geb. 14. August 1840 in London.

Roberts, David 138
geb. in Stockbridge bei Edinburgh 24. Oktober 1796, gest. in London 25. November 1864.

Robinson, F. Cayley 293
lebt in London.

Roche, Alexander (379. 381) 377
geb. 17. August 1863 in Glasgow, lebt in Edinburgh.

Romney, George (71. 73) 70
geb. in Dalton (Lancashire) 15. Dezember 1734, gest. in Kendal 15. November 1802.

Rooke, Thomas Matthew 322
lebt in London.

Seite

Rossetti, Dante Gabriel (157. 213. 215. 217. 220. 221. 223. 225. 226) 212
geb. in London 12. Mai 1828, gest. 8. April 1882 in Birchington-on-Sea.

Sandys, Frederik 305
lebt in London.

Sargent, John Singer 296
geb. in Florenz 1856, lebt in London.

Scott, David (355) 354
geb. in Edinburgh 10. Oktober 1806, gest. daselbst 5. März 1849.

Scott, Samuel 11. 57
geb. um 1710, gest. in London 12. Oktober 1772.

Scott, William Bell 134
geb. in Edinburgh 1811, gest. in Penkill 22. November 1890.

Seddon, Thomas 181
geb. in London 28. August 1821, gest. in Cairo 23. November 1856.

Shannon, J. 296
geb. 1863 in Amerika, lebt seit 1878 in London.

Shaw, Byam (295) 292
lebt in London.

Shee, Martin Archer 74
geb. in Dublin 23. Dezember 1770, gest. in Brighton 19. August 1850.

Smith of Chichester, George 57
geb. in Chichester 1714, gest. in London 17. September 1776.

Solomon, J. 296
lebt in London.

Solomon, Simeon 326

Spence, Harry 382
lebt in Glasgow.

Stanhope, R. Spencer 304
lebt in Florenz.

Stanley, Lady Dorothy 323
lebt in London.

Stanfield, Clarkson 140
geb. in Sunderland (Durham) 1793, gest. 18. Mai 1867 in London.

Stark, James 105
geb. in Norwich 1794, gest. in London 24. März 1859.

Stevenson, R. Macaulay 380
lebt in Glasgow.

Stillmann, Marie geb. Spartali 307
lebt in London.

Stokes, Adrian 335
lebt in London.

Seite

Stokes, Marianne 305
lebt in London.

Stone, Marcus 327
geb. in London 1840.

Stothard, Thomas (67. 69) 67
geb. in London 17. August 1755, gest. daselbst 27. April 1834.

Stott, Edward 322
lebt in Amberley Sussex.

Strudwick, John (301) 302
geb. 1849 in Clapham, lebt in London.

Stuart, Charles Gilbert 74
geb. in Navragansett (Amerika) 1755, gest. in Boston Juli 1828.

Stubbs, George 81
geb. in Liverpool 24. August 1724, gest. in London 10. Juli 1806.

Swan, John Macallan 297. 340
lebt in London.

Thomas, Grosvenor 378
geb. 1856 in Sidney (Australien), lebt in London.

Thomson, John 350
lebte in Edinburgh 1778—1840.

Thornhill, James 11
geb. 1676 in Melcombe Regis, gest. in Weymouth 13. Mai 1734.

Thopham, Francis William 138
1808—77.

Tuke, Henry Scott 330. 337
lebt in London.

Turner, Joseph Mallord William (121. 123. 125. 127. 128. 129) . . 120
geb. 23. April 1775 in London, gest. daselbst 19. Dezember 1851.

Varley, John 108. 118
geb. in Hackney 17. August 1778, gest. in London 17. November 1842.

Vincent, George 105
geb. in Norwich 27. Juni 1796, gest. um 1851.

Walker, Frederick (311. 313. 315) 314
geb. in London 24. Mai 1840, gest. in St. Fillan's (Perthshire) 5. Juni 1875.

Waller, Samuel Edmund 142
lebt in London.

Walton, Edward Arthur 378
geb. 1860 in Glanderston House bei Glasgow, lebt in London.

Ward, Edward Matthew (143) 142
geb. 1816 in London, gest. daselbst 15. Januar 1879.

Ward, James 81
geb. in London 23. Oktober 1769, gest. 17. November 1859.

Seite

Waterhouse, John William (291) 290
lebt in London.

Watts, George Frederick (257. 259. 265. 267. 269. 270. 271. 273. 275. 277. 279. 282. 283. 285. 289) 266
geb. in London 1818.

Webster, Thomas (149) 149
geb. in London 20. März 1800, gest. in Cranbrook (Kent) 23. September 1886.

West, Benjamin 77
geb. 10. Oktober 1738 in Springfield (Pennsylvanien), gest. in London 11. März 1820.

Westall, Richard 74
geb. in Hertford 1765, gest. in London Dezember 1836.

Whistler, James Mc. Neil 296
geb. 1834 in Lowell (Mass.), lebt in London.

Wilkie, David (97. 99) 98
geb. in Cults (Fifeshire) 18. November 1785, gest. bei Gibraltar 1. Juni 1841.

Wilson, Richard (61) 57
geb. in Pinegas (Montgomery) 1. August 1713, gest. in Clanberis (Wales) Mai 1782.

Windus, W. L. 362
lebt in London.

Wint, Peter de 118
geb. in London 21. Januar 1784, gest. daselbst 30. Juni 1849.

Woods, Henry 325
geb. 23. April 1846 in Warrington, seit 1872 in Venedig.

Woodward, Thomas 149
geb. in Pershore (Worcestershire) 1801, gest. in Worcester 1852.

Woolner, Thomas 154
geb. 17. Dezember 1825 in Hadleigh (Suffolk), gest. 7. Oktober 1892 in London.

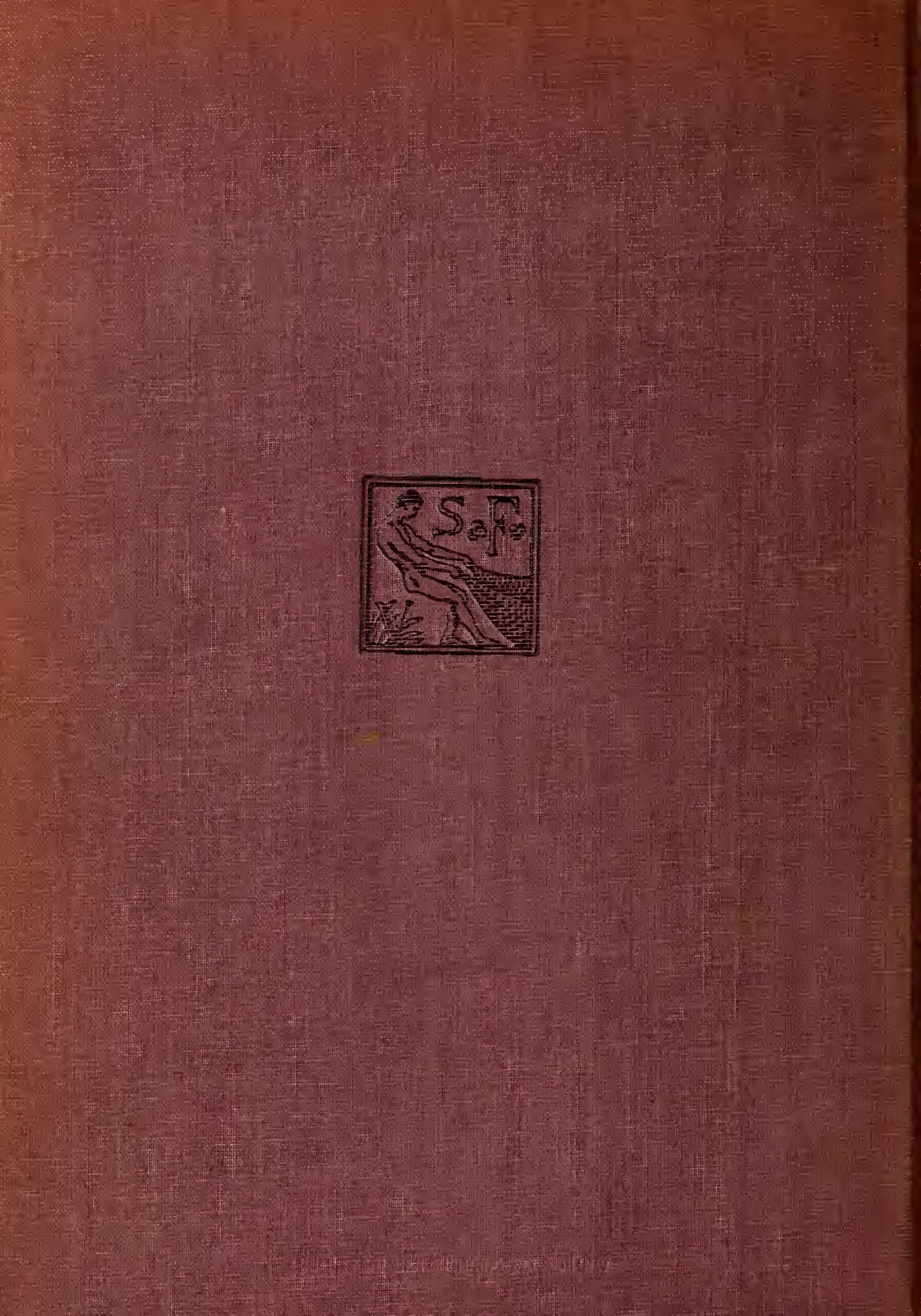
Wyllie, William Lionel 337
geb. 1851 in London.

Yeames, William Frederick 332
lebt in London.

Sämtliche Clichés sind angefertigt in der Kgl. Hofkunstanstalt Franz Hanfstängl, München.

Satz und Druck von A. Seydel & Cie., G. m. b. H., Berlin SW.




S F